3 1761 08695444 3

PRESENTED TO

THE LIBRARY

BY

PROFESSOR MILTON A. BUCHANAN

OF THE

DEPARTMENT OF ITALIAN AND SPANISH

1906-1946

PAOLO SAVJ-LOPEZ

CERVANTES

10 R

NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE

Rezensionsexemplar
des
Romanischen Jahresberichts

ITALIA-ESPAÑA

GUÁRDESE COMO JOYA PRECIOSA

EX-LIBRIS
M. A. BUCHANAN

Sam. Thaw 1917

CERVANTES

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/cervantes00savi

C419
Ysav

PAOLO SAVJ-LOPEZ

CERVANTES

486413
21.2 49

NAPOLI
RICCARDO RICCIARDI EDITORE
1913

PROPRIETÀ LETTERARIA

Tutti i diritti sono riservati a norma delle vigenti leggi

NAPOLI – TIP. S. MORANO

INDICE

Pag.

Introduzione 1
Cervantes arcade 35
Don Chisciotte. 63
Le novelle esemplari 123
L'autor comico. 157
L'ultimo romanzo. 201

INTRODUZIONE.

Sul principiare dell' anno 1584 Miguel de Cervantes Saavedra domandava per la prima volta al censore spagnuolo un permesso di stampa e una speranza di gloria. Aveva trentasei anni. Malgrado il buon successo di qualche sua commedia recitata sulle scene di Madrid, egli era ancora un oscuro soldato vagabondo, che nella mano sinistra deformata portava indelebile il ricordo degli archibugi turcheschi sul mare di Lepanto; nè grande nè piccolo della persona, il profilo aquilino incorniciato dai capelli castani e dalla barba più chiara, la fronte aperta, il naso curvo sopra una bocca piccola nascosta dai grandi baffi, occhi sereni che sorridevano al dolore della vita.

Nella vita era entrato come figlio di un povero *hidalgo* il quale, soffrendo di sordità e di miseria, s'affannava a curar da medico pratico, senza diploma, i mali altrui per nutrir sè con sette figliuoli; e tra gli stenti della

famiglia errante da Alcalà de Henares a Valladolid, da Madrid a Siviglia, da Siviglia ancora a Madrid, il giovinetto dovè ben presto apprendere a temperare le amarezze della realtà esterna con le trasfigurazioni della fantasia. La sua anima si venne formando sotto i colpi d'una fatalità immutabile e greve. Il continuo errare da luogo a luogo allargò fin da quei primi anni il dominio del suo spirito, offrendogli un vasto tesoro di conoscenze e d'esperienze umane che egli sapeva penetrare col divino privilegio della curiosità e con la fiamma viva dell'amore. E d'altra parte, il vagabondo peregrinare degli anni infantili che poi continuò, sempre incerto, sempre angoscioso, fra le vicende avverse quasi fino alla morte, gli impedì di metter salde radici in qualche campo dell'attività pratica ov' egli sarebbe forse venuto a disperdere l'esaltazione solitaria in cui s' affinavano le sue energie spirituali. Invece, queste energie possenti arsero tutte raccolte nel chiuso recinto della sua vita fantastica. La sorte datrice di mali concesse a lui il dono di potersi creare il suo proprio universo e di rimanerne signore. Come per tutti gli esseri dotati di poca forza sociale e di grande attività immaginativa, la sua vita doveva essere — e fu — una realtà dolorosa illuminata con le luci della fantasia. E come in una terra piana

velata di nebbie lo spirito tende invincibilmente a creare oscillanti parvenze di sogno, così l'arido cammino di quella giovinezza doveva per necessità suscitare l'aspirazione verso tutti i miraggi ideali.

Durante il soggiorno dei Cervantes a Madrid viveva tristemente gli ultimi anni Isabella di Valois, nuova regina di Spagna e terza sposa di Filippo II, che dalla corte lieta di Francia era destinata alle tragiche ombre dell'Escuriale. E quando, nel 1568, due mesi dopo il figliastro Don Carlos, anch'ella si spense e posò, sacra nei secoli venturi alla Musa di Vittorio Alfieri e di Federico Schiller, un'altra timida Musa contemporanea fu desta innanzi a quella piccola creatura delicata e bruna, che sul letto di morte giaceva coperta dall'abito di Santa Chiara e ricinta da una sanguinosa leggenda di passione: fu allora che Miguel de Cervantes diede alla luce i primi versi. Li divulgò un pedagogo, Don Juan López de Hoyos, lodando con molto ardore il suo « caro y amado discípulo »: c'era un sonettuccio imitato dal Petrarca, un'elegia e alcune strofette lagrimose nelle quali — osserva con sodisfazione il chierico maestro — « se usa de colores retóricos ». Ecco una lode che l'autore del *Don Chisciotte* non saprà, per sua e nostra fortuna, meritare mai più! Ben poco ci è noto intorno agli studi giovanili,

e molto siamo ridotti a indovinare — più che dubbio è per esempio se abbia davvero appartenuto alla *bohème* universitaria di Siviglia — ma un Nume benigno volle versare questa grazia sul suo capo, di liberarlo per l'avvenire dal « color retòrico » e dall' ingombrante erudizione umanistica delle scuole. Davanti ai grammatici, ai ciarlatani del falso classicismo, ai polverosi rimescolatori di vecchie frasi e di vecchie parole, egli mantenne l'atteggiamento che tanto spesso ebbe davanti a molte altre cose della vita: sorrise. Sorrise nelle pagine finissime e taglienti che sono il prologo del *Don Chisciotte*, e nel *Colloquio dei cani.*

Malgrado questo spirito antiumanistico, ebbe varia cultura sì d'antica poesia come di lettere spagnuole e italiane. Molta parte della sua opera artistica si riallaccia a sorgenti *livresques:* or come imitazione nella *Galatea,* nelle rime, nell' ultimo romanzo; or come reazione, nel *Don Chisciotte.* Lo scrittore che più gli somiglia è Luciano; ed è verissimo quanto fu osservato, che in lui continua qualche riflesso del genio libero, mordace, acuto di Erasmo, che tanto influsso ebbe nella corte imperiale di Carlo V. Ma in ogni modo saranno sempre sorgenti così molteplici e diverse, che invece di rivelare il servilismo di un intelletto adagiantesi pigro

nelle usate forme indicano la feconda libertà di uno spirito il quale, dovunque si volga, accoglie in sè e crea novellamente, con infaticata potenza, originali figurazioni d'arte e di vita.

L'ora di giovinezza più significante per Cervantes fu quella che a ventun anno lo spinse oltremare, verso un incerto miraggio di fortuna. Sulla fine del 1569 egli era in Roma.

Da oltre un secolo la vecchia Spagna arida ed austera si illanguidiva nel bacio sensuale d'Italia. E non è mai bene, per un popolo come per un uomo, allontanarsi troppo dalle proprie radici profonde diramate nel suolo nazionale. Quel bacio soffocò per molti decenni la poesia della Spagna e ne avrebbe indebolito anche il genio drammatico, se non fosse venuto in tempo Lope de Vega a scuoterne il fascino con la forza di un giovine Dio ribelle.

Ma Cervantes non lasciò la patria per cercare in Italia rime petrarchesche o commedie classicheggianti. Cercava, sulle vie della terra e del mare, il suo destino. E forse cominciò col servire da gentiluomo « camarero » Don Giulio Acquaviva, monsignore e poi cardinale in Curia romana. Pochi anni innanzi uno dei più antichi autori di commedie spagnuole — Bartolomé de Torres Naharro —

aveva descritto in una serie di scene rudemente, aspramente realistiche la vita d'una corte cardinalizia in Roma, echeggiante di tutte le lingue d'Europa, tumultuosa di avide passioni, percorsa nell'ombra da trame sottili d'intrigo, tra le basse gozzoviglie dei servi e la miseria pomposa dei cortigiani. Per un poeta curioso di penetrare la multiforme vita degli uomini, era questa una buona scuola. Ma certo non fu di cortigiano l'animo franco, aperto, delicatamente onesto del nuovo « camarero » di don Giulio Acquaviva: e più che i favori del suo cardinale dovè piacere a lui la ventura delle armi seguita nei reggimenti spagnuoli di Marcantonio Colonna, eletto il 1570 generale della lega cristiana contro il Turco. Seguitò così a girare pei paesi d'Italia che quasi tutti conobbe: da Milano magnifica di gale e di grandezze, da Venezia che lo trascinò in un rapimento d'oblio con lo splendore del suo divino tramonto, giù, fino a Napoli « la migliore città d'Europa e del mondo », e alla Sicilia che lo attirava come una mitica terra d'abbondanza. Ammirò le belle donne genovesi, nella sontuosa città che gli parve tener le sue case incastonate in quelle rocce come diamanti in oro; si compiacque nella piccola Lucca libera e ospitale a quegli stranieri che il resto d'Italia perseguiva con fran-

ca satira nei versi e più aspro disdegno nei cuori. In Firenze non sembrò gustar profondamente l'anima della terra toscana, divina d'arte e di grazia, ma diversa troppo dall'anima d'un suddito di Filippo II — e pure gli sorrise limpida la dolcezza della valle d'Arno e la pace elegante della città distesa in riva al « fresco rio ». Nè Firenze era allora il seggio di Lorenzo il Magnifico alternante le cure della grande politica italiana con gli ozi speculativi dell'Accademia o le serene Muse toscane; nè Roma era più la raggiante corona di Leon decimo. Fosca premeva sugli spiriti l'ombra della reazione partitasi da Trento a infrenare le ribellioni dell'arte e del pensiero civile; ristorandosi i costumi declinava il secolo in un cielo denso di vapori sull'oscuro orizzonte. Spenta quasi ogni vita nazionale nell'inerzia dell'oppressione, esili fiori di rime religiose e pallidette ghirlande spirituali vengono dalla terra dei Re Cattolici a invadere le pendici italiche, come venivano i poveri gentiluomini a conquistar con la rapina un pane o con la spada una fortuna. Tra il nuovo fervore ascetico diffuso in tutte le vene d'una società educata dai Gesuiti, Orlando già furioso per amore nelle ottave ancora echeggianti dell'Ariosto si dispone a rammollirsi prima in Orlando savio, e convertirsi poi santo con gli ultimi imitatori del

Ferrarese; a significazione mistica sono ipocritamente volti i sospiri del Petrarca, il *Decamerone* è ridotto a uso della gioventù morigerata. Alla vasta ragione dello Stato che il Machiavelli divinava nel *Principe*, succederà fra non molto il codice dei benpensanti per opera di Giovanni Botero gesuita. La grande Italia della Rinascita muore languidamente avvolta in un supremo bagliore di porpora nelle glorie del Tintoretto e del Veronese, mentre con flebile metro incominciano a levarsi dai giardini estensi le note pastorali d'Aminta: e, simbolo di tutta un'età, Veronica Franco sopravvive alle dotte lascivie e agli amori eleganti, per apprestarsi a implorar dalla Signoria di Venezia un asilo di cortigiane pentite.

Questa Italia conobbe Miguel de Cervantes. Qui egli, spagnuolo, trovò l'orma della patria impressa nelle città e nelle anime e nei costumi; buon credente, trovò la reazione cattolica in cui adagiar tranquilla la sua fede; uomo di non ampia dottrina e di mobile spirito, trovò una facile letteratura di cui già si nutrivano da circa due secoli gli scrittori del suo paese. L'Italia apparirà di frequente nelle opere future di lui, sia come vivo ricordo di cose lontane illuminate dal miraggio della giovinezza perduta, sia come eco più o meno distinta di voci ispiratrici

udite già sulle rive a cui s' erano abbattute le prime erranti speranze del poeta soldato. Nessuno finora ha determinato bene la misura dell' influsso italiano nello sviluppo intellettuale di Cervantes; molti fatti particolari sono ancora oscuri e molte derivazioni o influenze generali non abbastanza studiate. Tuttavia, quand'anche si potessero con nuove ricerche moltiplicare le fonti italiane, nella sostanza codesto influsso avrebbe sempre un minimo peso di fronte a ciò che il pensiero e l' arte del grande scrittore attinsero alle oscure scaturigini della sua razza. Lo spirito spagnuolo ebbe a quel tempo una magnifica espansione e una maravigliosa profondità — ebbe il realismo amaro del romanzo picaresco, le divine esaltazioni dei mistici, la plastica forza del teatro sul quale già s'avvivano barlumi di vere anime umane e si comincia a disegnare il gran dramma romantico del Seicento — e quel realismo amaro, quelle divine astrazioni, quella plastica forza dell'arte nazionale che rivivrà impersonata e ingigantita nell' opera di Cervantes erano assai lungi dalle formali eleganze dello spirito italiano nel secolo decimosesto. D'altronde Cervantes visse in Italia quasi sempre da soldato randagio, e i fantasmi letterari dovevano andar dispersi nella fatica delle armi, anche se

qualche volta egli posò la spada per tentare la Musa.

Dalle armi, invero, non ritrasse altro vantaggio che l'orgoglio di averle portate. La mano sinistra gli andò perduta « per gloria della destra » a Lepanto, dove combattendo nella divisione di Andrea Doria cadde sanguinoso tre volte trafitto sul ponte della sua galera, mentre il mare pio secondava le navi trionfali della Cristianità. Nelle traversie dell'umile vita, Cervantes amò sempre il ricordo di quella sua remota festa di sangue e di gloria sul mare; dove, come canta nel *Viaggio al Parnaso*, « sebbene umile ebbe parte alla vittoria ». Una voce degna di fede ha ripetuto le belle parole d'enfasi spagnuola ch'egli, infermo sul cominciar della battaglia, rivolse a chi voleva trattenerlo dal combattere: — Signori, che si direbbe di Miguel de Cervantes? In tutte le occasioni di guerra che fino ad ora si sono offerte a Sua Maestà, ho servito da buon soldato; nè oggi sarò da meno, per quanto infermo e con febbre. Meglio combattere in servizio di Dio e del Re, e per loro morire, che restarmi sotto coperta. — E fierissimo fu in ogni tempo della sua mano infranta: « ferita che malgrado apparisca brutta, egli tiene per bellissima, avendola riportata nella più memoranda e alta occasione che i secoli passati videro e

vedranno i futuri » (*). Ma non gli tenne la promessa il prospero fato che brillò quel giorno, per un istante, sulla sua fronte, tra il possente balenio di vittoria in cui rifulse la flotta crociata. Invano continuò a navigare sulle galee in guerra da Corfù a Navarrino, a Tunisi, alla Goletta: invano corse le guarnigioni d'Italia. Oramai nei documenti militari il suo nome non compare se non per memoria d'un magro stipendio o d'un poverissimo sussidio.

Sul mare veleggiava ancora una volta, quattro anni dopo Lepanto, verso la Spagna, quando incontrò un' avventura che doveva spingere per nuovi sentieri il suo destino e rendere più intense tutte le energie della sua vita interiore, nell' amarezza delle speranze deluse e dell' oscuro avvenire. La nave era presso le spiagge febbrili di Aigues-Mortes, alle *Sante Marie* profumate in un lontanissimo giorno di leggenda dallo sbarco di Maria Maddalena coi famigliari di Gesù — le spiagge dove sorgono pur oggi sul piano umido e deserto i baluardi costruiti sette secoli or sono contro quei leggieri Saraceni che venivano di lungi in un volo di rapina, e fuggivano con la preda inafferrabili, *insaisis même par l'Histoire*, come scrive Barrès. Appunto

---

(*) Prologo delle *Novelle Esemplari*.

colà, il 26 settembre 1575, una flottiglia di corsari barbareschi abbordò in aspra battaglia la nave spagnuola, e il veterano di Lepanto fu schiavo.

Cinque anni trascorse nella servitù dei Mori. I caratteri essenziali della sua natura, che finora ci apparivano senza rilievo nel tumulto della prima giovinezza, si vennero imprimendo più netti in quel nuovo destino: dopo i viaggi d' Italia, la prigionia fu il secondo avvenimento decisivo nella formazione del suo essere spirituale. Sappiamo di ripetuti sforzi rivolti a tentare la fuga; sappiamo di una singolare autorità acquistata per forza d' ingegno e di carattere sui compagni di sventura e fin sul crudelissimo signore che ne teneva in mano le sorti. La sete di libertà gli suggerì imprese le quali vissero a lungo nel ricordo di quelle genti. Di qualche tratto generoso o anche eroico è rimasta precisa memoria, come quando si rifiutò di fuggir solo, essendo stati traditi gli altri e scoperti, e osò presentarsi invece al crucciato sire di Algeri che lo minacciava di morte. Ma meglio di codesti episodi importa il fatto ch'egli, non più distolto e tirato fuor di se stesso dalla mobile vita dei campi militari nelle terre d' Italia, dovette allora apprendere a guardare dentro il suo cuore, a

misurare e intuire il senso profondo della vita, a esaltare nella triste concentrazione le attività del suo spirito e della sua anima. I primi versi di lui che abbiano una data precisa, dopo le antiche esercitazioni di scuola, furono scritti in quei duri anni di servitù e d'esilio. E quante memorie, quanta ispirazione ne trasse per l'avvenire! In quasi tutte le opere sue future sarà un ricordo di laggiù diventato episodio, novella, dramma, commedia. La commedia *Los baños de Argel*, per esempio, pubblicata con le altre a Madrid nel 1615, si aggira in un complicato intrico dei soliti amori, variati dai non meno soliti intermezzi comici: ma in più del solito c'è una fresca, colorita, realistica pittura di vita dei Cristiani schiavi in Algeri e c'è soprattutto una calda vena di commozione che nasce da quei ricordi, un fiero senso di orgoglio nazionale opposto ai rigori turcheschi, una trepida, anelante nostalgia della « dolce Spagna » lontana, e infine l'odio cristiano verso quei Mori a cui nondimeno la Spagna stessa doveva il fiore della sua civiltà e della sua cultura. Si sente un'anima che si è dilatata nell'esperienza del dolore, affinando l'arte con l'osservazione acutissima del vero.

Una missione di frati lo riscattò sul finire del 1580; ma qualche Dio ironico e crudele

aveva oramai segnato il suo destino. Malinconico destino di tutta una vita consumata tra i morsi della povertà, a cercare spesso la gloria per fame! Assidua, ingegnosa, implacabile lo martellò la sorte, lo punse con le avversità meschine e lo lacerò con le delusioni grandi, ogni speranza volgendo a rovina, ogni sognata pace mutando in nuova battaglia, sempre, implacabilmente, fino all'ultima vigilia.

Egli sentì, e scrisse, che al poeta povero la metà delle concezioni va perduta negli stenti per guadagnarsi il pane. « Di poco mi contento, sebbene molto desideri », cantò: e nulla ebbe. Nulla, fuori che il divino dono di essere nella sua miseria vagabonda signore fra quei poeti — sono parole sue — che assorti nelle chimere passano come in sogno la vita. La debole corazza di Don Chisciotte non ebbe a subire nelle avventure perigliose più colpi di quanti egli subì nell'avventura uniforme e mediocre della sua esistenza. Ma Don Chisciotte, ferito, pensavá a Dulcinea e ai doveri della cavalleria errante. Così Cervantes disdegnò di gemere, e derise i lamenti di chi non sa resistere con pazienza al proprio destino. Non udremo da lui una parola troppo amara o troppo violenta. La disperazione gli parve un peccato diabolico: da ogni colpo sofferto si levava a proseguir la sua via col gesto sobrio di chi si rassegna.

E conoscendolo si comprenderà meglio che i limiti della sua arte non gli consentissero di entrar nel vivo gorgo umano in cui le passioni diventano febbre, il gorgo dove la maschera comica s'arretra davanti al tumulto tragico dei cuori. Ma intanto l'anima di lui conservò, nel lento e penoso ritmo dei giorni, anche una rara bellezza morale. Nel *Viaggio al Parnaso* volle tracciare l'immagine allegorica d'una Poesia, la quale

Non mai s'inchina o serve alla canaglia,

e meglio ancora che con i versi, quell'immagine egli tracciò col vivo esempio della sua nobiltà taciturna e dignitosa in una lunghissima battaglia quotidiana più aspra dello scontro di Lepanto. Troppe leggiadrette reverenze di artisti aveva veduto il Rinascimento nelle corti dei principi; troppe volte una sovrana potenza s'era inchinata alla potenza piccola della mano che poteva largire un posto a mensa o un' elemosina sulle rendite. E piace ora l'udire una voce serena e ferma che dica:

« Se alcun poeta fosse favorito da un principe, non vada tuttodì a visitarlo, e non gli domandi nulla; ma si lasci invece trasportare dalla corrente di sua ventura. Perchè Colui che ha la provvidenza di sostentare

gli insetti della terra e dell'acqua, avrà pur quella d'alimentare un poeta, per picciolo insetto ch'ei sia ».

Sarebbe vano segnare ad una ad una le tappe d'un cammino monotono ed oscuro. Basterà accennare le principali.

I corsari di Barberia avevano rapito a Cervantes, insieme con la libertà, le lettere di Don Giovanni d'Austria e del Duca di Sessa che lo raccomandavano, come un buon soldato, al Re. Oramai egli si trovava a trentatre anni, poverissimo, con la carriera militare troncata e tutta una vita da ricominciare. Una minuscola missione politica affidatagli da Filippo II nel 1581 fu subito sbrigata, e non venne seguita da altri favori della corte. Avrà studiato allora qualche tempo a Salamanca, vivendo in quel curioso piccolo mondo delle università spagnuole già conosciuto forse a Siviglia — un mondo dove si confondevano chierici e donnine, mala vita e diritto canonico? L'hanno detto: ma è ben più probabile che non sia vero nè per Siviglia nè per Salamanca. Comunque, nel 1583 era a Madrid: e di quel soggiorno rimane, malinconico documento, il ricordo di pochi panni dati in pegno per miseria.

Ma intanto, è entrato nel mestiere della letteratura. Se il Re non vuol nutrirlo, lo nutrirà il teatro. A partire dal 1583, sulle

scene di Madrid compariscono felicemente in breve giro di anni venti o trenta commedie sue — che in gran parte sono andate perdute. L'anno dopo, dovrebbe essergli nata una figlia naturale che si chiamò Isabella — e sarebbe indiscreto sottilizzare su questa data, perchè risulta da un documento giudiziario di vent'anni dopo, nel quale tutte le donne di casa Cervantes ebbero cura di confessare qualche anno meno del vero. Ma bisogna pur dire che Isabella avrebbe fatto bene a nascere da illegittimi amori un po' prima del 1584, perchè proprio in quell'anno, nella cittadina di Esquivias, presso Toledo, Cervantes sposò in nozze legittime una fanciulla diciannovenne, Donna Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano. Era di buona famiglia agiata: ma quanta decorosa povertà si poteva nascondere nell' « agiatezza » d' un *hidalgo* castigliano di provincia ! Nella dote di donna Catalina figurano, fra pochi altri beni, quarantacinque galline con un gallo... Circa tre mesi dopo, veniva in luce la prima parte della *Galatea,* composta qualche anno innanzi. Ma le necessità della vita stringevano ; oltre che alla moglie, bisogna pensare alla madre vedova e alle due sorelle. L' « Invincibile Armata » di Filippo II si appresta a salpare verso la disfatta e la morte: Cervantes che si è trasferito a Siviglia « riparo di poveri e rifugio

di derelitti », ottiene l' incarico di andar raccogliendo grano ed altre vettovaglie per la flotta nelle terre dell' Andalusia. Così, per lunghi anni, lo vedremo affannarsi in un vagabondaggio senza pace, litigando a destra e a sinistra coi fornitori, consumando tutte le ore in conti faticosi che non sempre tornano e non sono mai pronti a tempo. Per aver osato toccare grano di proprietà ecclesiastica, gli cade addosso una scomunica. Stanco, implora dal Re un posto di commissario o governatore in America, e sogna il governo della provincia di Soconusco nel Guatemala, con lo stesso ardore con cui sognerà Sancio Panza il governo della sua isola. Invano. Non c' è nulla per lui. Nel settembre 1592 s' impegnò a scriver sei commedie per un capocomico, alla triste condizione di non esser pagato se ogni commedia non fosse giudicata « una delle migliori rappresentate in Ispagna ». Ma pochi giorni dopo, un *corregidor* lo mandò invece in prigione per qualche disordine amministrativo. Un giudizio d'appello venne a liberarlo. E subitò ricominciò a incettare l'olio, l'orzo, il grano, finchè gli venne soppresso l' impiego. Nel 1597 fu incarcerato di nuovo. Incaricato di riscuotere per conto del Governo una certa somma nel regno di Granata, s' era visto prima fallire un mercante a cui ne aveva affidata buona parte

perchè la rimettesse a Madrid, e anche dopo non seppe mai rendere in buon ordine i suoi conti. Privato d'ogni ufficio e d'ogni ajuto, dovè vivere alcun tempo in un famelico silenzio. Ma intanto si era venuto mescolando con ogni maniera di uomini della città e della campagna e nella sua fantasia si fissava nitidamente la scena varia, agitata, pittoresca della vita spagnuola. E senza dubbio quella scena, com'essa appare nei ricordi del tempo e nelle pagine di Cervantes, era più atta a suscitar l' *humour* di un ironista che i fervori di un poeta nazionale. Carlo quinto aveva trascinato le ultime glorie di Spagna nel solco del suo mantello imperiale ; l' Inquisizione dominava da un secolo un paese stanco, privo di energia, ridotto a viver da parassita sui resti della sua grandezza. Ogni luce ideale era spenta nel cielo caliginoso. Tutte le vene della ricchezza sembravano disseccate, come oscure apparivano le vie dell' avvenire. Il popolo soffriva tristemente nell'ombra; la piccola nobiltà innumerabile celava una miseria ognora più sconsolata, sotto la maschera insolente dell'albagia e l'orpello dei cenci superbi. Smarrita ogni fede nei valori morali, la giustizia era sogno di pochi, lo Stato rapina di molti ; mentre intorno alla giovinezza dei chierici affollantisi nelle scuole o nelle chiese si abbarbicava più forte, con

mille propaggini, una corruzione diffusa per tutti gli ordini sociali.

Il 14 agosto 1604 Lope de Vega scriveva ad un amico: « Nessun poeta è così cattivo come Cervantes, nè così stolto da lodare il *Don Chisciotte* ». Fu un battesimo anticipato: il romanzo veniva messo in vendita cinque mesi dopo, nel gennaio del 1605. E malgrado la frecciata maligna di Lope, il successo apparve subito rapido e grande. Fin dal primo anno, le edizioni si moltiplicarono. La sorte sembrò per un istante scongiurata. Senonchè, il 27 giugno 1605, un giovane cavaliere navarrese che si chiamava Don Gaspar de Ezpeleta ebbe la disgrazia di cader mortalmente ferito nella notte, a pochi passi dalla casa dove abitava allora Cervantes in Valladolid, e si trascinò alla porta implorando soccorso. La vendetta d'un marito geloso l'aveva raggiunto. Dei vicini lo raccolsero. Donna Maddalena, sorella dello scrittore, si fece sua infermiera. Ma l'*alcalde* cui toccava d'istruire il processo, non riuscendo a scoprire il feritore pensò bene, per far qualcosa, di arrestare i soccorritori — e mise dentro quanti gli capitarono, con la speranza che la sua buona stella gli facesse venir fra le mani il colpevole. Così Cervantes rivide, ancora una volta, la prigione, con Donna Isabella sua figlia, e Donna Andrea

sua sorella, e Donna Costanza sua nipote e perfino con un amico portoghese che le comari del vicinato dicevano in eccellenti relazioni con Donna Isabella. Per fortuna la commedia della giustizia fu, quella volta, una commedia a lieto fine; e se l'assassino restò impunito, vennero almeno liberati gli innocenti

D'ora innanzi, la vita di Cervantes si svolge chiusa nel raccoglimento letterario, circondata dall'atmosfera pia in cui vivono le donne di casa. La figlia Isabella è andata sposa, successivamente, a due mariti. La cronaca famigliare registra le iscrizioni al Terzo Ordine di San Francesco, dove entrarono moglie e sorelle, e alla Confraternita del Santissimo Sacramento, a cui si inscrisse il Poeta. A due anni di distanza — nel 1609 e nel 1611 — gli muoiono le due sorelle. Per un istante gli sorride la speranza di rivedere le coste liete d'Italia, e forse ritrovarvi dopo tanto volger d'anni e di eventi le fila smarrite dei sogni giovanili: il conte di Lemos, gran protettore di poeti, salpa pel vicereame di Napoli e Cervantes vorrebbe seguirlo. Ma non gli viene concesso.

Come al solito, si consola scrivendo. Nel 1612 presenta al giudizio della censura le *Novelle Esemplari*, e intanto seguita a sognare con Don Chisciotte componendo la seconda

parte del romanzo, che sarà terminata ai primi del 1615. Poco innanzi, ha visto la luce il *Viaggio al Parnaso.* E poco dopo, compare il volume delle Commedie. Oramai, le tappe degli ultimi giorni sono unicamente segnate dalle estreme ispirazioni dell'arte e dai passi della morte. Già molto ammalato il 2 aprile 1616 prende, come le sue donne, l'abito di San Francesco. Il 18 riceve l'estrema unzione. Il 19 dedica al conte di Lemos un romanzo, i *Travagli di Pérsile e Sigismonda:*

« Ieri mi diedero l'estrema unzione, ed oggi scrivo questa lettera: il tempo è breve, crescono le ansie, diminuiscono le speranze... ».

Quattro giorni dopo arriva la morte.

Non ho voluto tessere una biografia in queste pagine troppo brevi. Nella vita d'un uomo oscuro fin quasi agli ultimi suoi anni, vita di travaglio senza riposo e senza gioia, ho seguito semplicemente la linea del destino che gravò sullo spirito di lui, foggiando la segreta disciplina della sua anima e della sua arte.

Dell'arte, Cervantes ha molto spesso dissertato teoricamente. E molto spesso anche ha fatto allusione alle tristezze della propria vita: ora involgendole in un fine sorriso di *humour,* ora piegando il capo stanco sotto il

loro peso. Raccogliendo qua e là alcune di quelle sue parole, potremo conoscerlo meglio. Che cosa è, per Cervantes, un poeta ? Canti di verità o di finzioni, un poeta va con la fantasia per le sfere alte dei cieli, senza pensare a interessi terreni: tra le guerre e gli amori passa a lui come in sogno la vita, o come passa il tempo ai giuocatori. Assorto nelle sue chimere, non procura di giungere a ricco stato ed onorevole; invidia ed ignoranza lo persegue, nè mai ottiene il bene ch'egli spera. Tutto ciò è detto senza enfasi, con serena sobrietà, nel *Viaggio al Parnaso.* Signorilmente sobrio fu sempre, come uomo e come artista. Chiama se stesso in quel poemetto « raro inventore » ed enumera le proprie opere: la *hermosa Galatea*, la commedia *Confusa* che parve sul teatro ammirabile (ed oggi è perduta), le altre commedie, il *Don Chisciotte* col quale ha dato per sempre un passatempo « al petto malinconico e crucciato ». Ha composto infiniti *romances.* La sua *Filena* (anch'essa smarrita) ha risuonato per le selve pastorali. Presto darà alle stampe il gran *Pérsiles* — l'ultimo romanzo — « col quale moltiplica il suo nome e le sue opere ».

Intanto si vede in piedi solo, senza un tronco a cui appoggiarsi. I venti leggieri hanno disseminato per ogni dove le sue speran-

ze. Non ha mai potuto trovarsi in alto sulla ruota di Fortuna, perchè se tenta di salire la ruota si ferma. Ma nemmeno ha mai posato il piede là dove cammina la menzogna, la frode, l' inganno, — « della santa virtù total ruina ». Ama rappresentarsi la Poesia come una fanciulla purissima e schiva che domanda la solitudine, e non deve esser toccata da mani vili. Ella è una scienza universale, che tutte le altre scienze comprende in sé, e dilettando ammaestra. È simile al sole che passa con la sua luce per tutte le cose immonde senza macchiarsi: un vecchio paragone che prima di Cervantes avevano trovato fra gli altri Sant'Agostino e Guido Guinizelli. In una visione celeste gli apparisce la Poesia splendente fra il coro delle Arti liberali, divina nella sua beltà, aurora che illumina l'orizzonte di liquide perle e di rose; lei servono devoti i mari e le erbe e le fonti e i fiori e i frutti degli alberi, e la virtù segreta delle gemme; a lei danno tributo il santo amore, la dolce pace, l' amarissima guerra; stanno con lei la filosofia divina e la morale, ella è gloria della virtù, pena del vizio. Questa è la Poesia vera, la grave, l'elegante, l'alta, la sincera. Ma un'altra Poesia v'ha invece falsa, oscena, vecchia, Poesia da baracche e da taverna, che bisogna tenere lontana. Il fine etico dell'arte fu in ogni tempo presente

allo spirito di Cervantes, sebbene per buona ventura non riuscisse se non di rado a vincolarne la libera ispirazione. Nel prologo delle *Novelle Esemplari* scriveva: « se in alcun modo la lettura di queste novelle potesse ispirare a chi legge qualche malo desiderio o pensamento, prima di pubblicarle mi taglierei la mano che le ha scritte ». Il concilio di Trento distende ancora la sua ombra sulla coscienza del secolo, e tutta la letteratura europea seguita a fare esercizi spirituali per lavarsi l'anima e il corpo dalle impurità del Rinascimento. E in questa disposizione Cervantes è sincero, come sempre. A lui non spiaceva l'Inquisizione contro i nemici della fede: per ardere i nuovi infedeli avrebbe posto mano ad accendere il rogo — così come invocava un severo ufficio di censura per reprimere l'eccessiva libertà dell'arte. Eppure, era la sua più spesso una morale senza violenze, temperata dall'esperienza umana e dal sorriso, addolcita dal contatto ognora presente della realtà, e soprattutto resa inoffensiva dal diletto che il poeta gustava nel contemplar con occhio limpido e acuto la varia commedia del mondo.

Un altro canone che teoricamente fu in lui ben saldo è quello dell'arte intesa come imitazione del vero. Qui sta, gli sembra, tutto il segreto dell'arte. Quando un sogno trop-

po inconsueto gli appare nel suo *Viaggio al Parnaso,* dubita prima di narrarlo:

> Que à las cosas que tienen de imposibles
> Siempre mi pluma se ha mostrado esquiva.

E continua affermando che il suo « corto ingegno » non apre mai le porte a stravaganze. Altrove sostiene che le storie inventate sono tanto più piacevoli e ricche di pregio, quanto più s'accostano alla verità o all'apparenza della verità: e le storie vere tanto più piacciono quanto più vere. Il diletto dell'arte procede soprattutto dalla *concordanza*, ovvero da un'armonia tra l' invenzione e l'esperienza. In tutte queste idee non c' è naturalmente nulla di nuovo: sono le stesse che venivano ripetendo da lunghi anni i teorici dell'arte spagnuola. Ma egli ne fu intimanente persuaso, o per meglio dire, credè di esserne persuaso, senza rendersi conto d' avere in se stesso, nella perenne aspirazione romantica della sua fantasia, qualcosa che non sapeva appagarsi del vero e nemmeno del verosimile. Odiò, senza dubbio, gran parte dei romanzi di cavalleria; odiò le commedie contemporanee, « specchi di stravaganze, esempi di stoltezze, immagini di lascivia » — eppure studiando le sue opere vedremo come la rigidità delle massime impa-

rate dai maestri si franga in un' arte libera e disuguale, che sgorga da sorgenti interne troppo profonde perchè vi possa giungere la parola della teoria. Fra le creature del suo genio, Cervantes amò soprattutto Don Chisciotte, sebbene agli occhi di lui si alterassero e deformassero tutte le « concordanze » del mondo. Il suo romanzo pastorale — la *Galatea* — è fuori d'ogni realtà tangibile. Una commedia — *La casa de los celos* — è la più inverosimile delle finzioni cavalleresche. L'ultimo romanzo — i *Trabajos de Pérsiles y Sigismunda* — sembra qualche volta l'incubo d'un febbricitante. Nessun artista fu mai così diverso da sè medesimo nei vari aspetti dell'opera propria. Egli che ebbe come pochi altri il dono dell' intuizione profonda, limpida, precisa, venne troppo sovente a smarrirsi nel vuoto. Sono codesti smarrimenti dovuti a una mancanza di sincerità artistica, a una violenza contro la propria natura, all' impero delle mode letterarie — o non piuttosto a qualche sincera, naturale, imperiosa necessità interiore? E non si potrà riconoscere qualche unità essenziale nei contrasti di un'opera tanto disparata? La risposta si verrà formando nelle pagine che seguono. Per ora sappiamo che, malgrado la severità dei suoi dogmi etici od estetici, Cervantes non fu mai un vero filosofo nè dell'arte nè

della vita. Filosofo dell' arte, avrebbe forse in molte cose anticipato di quasi tre secoli il pensiero di Gustavo Flaubert: perchè come Flaubert egli ebbe il gusto dell' espressione caratteristica, il senso acutissimo dei particolari espressivi, il disdegno delle vuote parole, l' amore della rappresentazione realisticamente obiettiva. Artista molto più spontaneo del Flaubert, fu meno di lui tormentato dalle difficoltà dello stile (sebbene qualche indizio ci dia a vedere come anch' egli martellasse a lungo la sua prosa) e più disposto a lasciar che la fantasia volasse oltre la cerchia breve del vero; ma egli offre veramente tutta la misura di se stesso appunto quando il suo stile piano, facilissimo in apparenza, penetra nel vivo delle cose dandoci di ciascuna la piena rivelazione mediante una nota essenziale, una pennellata ferma e insostituibile. Non si trova in lui nè un'alta interpretazione del mondo nè un saldo pensiero politico, religioso o morale: egli segue la fede dei suoi padri, rispetta l'ordine costituito e le verità riconosciute. Il trono, l' altare. Al massimo, gli piacerebbe che le cose di questo mondo andassero un po' meglio, per sollievo della brava gente. È insomma un buon suddito e un uomo dabbene, ma nulla di più. Quando si mette a ragionare, ci mostra un cervello solido, qua-

drato, pieno di buon senso borghese e di propositi mediocri. Il suo spirito non conosce l'inquietudine. A volte sembra accendersi di un fuoco impetuoso per la patria o per la fede; ma queste corde non pervengono mai a toccare durevolmente i confini della tensione eroica. Ha molto sofferto, ha sperato invano; della vita conosce le ombre assai meglio che lo splendore. Ma dall'esperienza dolorosa, dalla vasta pratica degli uomini non ha ritratto quell'acre amarezza che è la vendetta dei vinti e che si espande in accenti d'ira o in grida di spasimo soffocate sotto l'apparenza dell' ironia. In lui, nulla di tragico. Il suo *humour* sorride, non ghigna. Il suo occhio rimane quasi sempre sereno davanti al bene come davanti al male. Poichè egli è in verità un puro artista, che ha istintivamente il senso profondo della vita; un artista al quale la vita offre un mobile spettacolo da guardare piuttosto che una collezione d'atti e di sentimenti da giudicare. Le sue preoccupazioni, le sue malinconie e anche le sue ire — purchè non si tratti di religione — sono sempre moti superficiali della coscienza in confronto dell' amore consapevole e indulgente con cui egli avvolge lo spettacolo del mondo; e fra tutti gli atteggiamenti del suo spirito, il più costante, il più intimo e complesso è ancora il sorriso —

un sorriso discreto, che tutto comprende, un sorriso che sa e perdona, che dà un senso profondo anche agli aspetti comici delle cose. Non può dirsi un ottimista, perchè è troppo incline a scoprire le piccole debolezze umane, ma la sua stessa ironia sembra guidata da un amore fraterno. Così ha potuto lasciarci nel *Don Chisciotte*, in alcune novelle, in qualche azione teatrale un'evocazione prodigiosa di tutta la Spagna, e insieme cogliere al vivo l'uomo d'ogni tempo e d'ogni paese: perchè nella sua serenità sapeva veder nitidamente gli aspetti caratteristici delle anime, e insieme penetrare in quelle fino a scoprirvi ciò che si cela d' eternamente e universalmente umano sotto le effimere apparenze. Ma in questa creazione fantastica, tutta illuminata dalla luce del suo genio, colorata al riflesso della sua anima, egli ebbe imposti dei limiti che non conobbero invece altri più vasti rivelatori d' umanità quali Shakespeare o Balzac. Il tragico che non era in lui, non seppe vederlo negli altri. Ogni volta ch' egli si trova davanti a un fuoco di sentimento o di passione più intenso che nella media vita quotidiana, la sua fantasia comincia ad annaspare nel vuoto : e invece di creare la vita effonde parole parole parole. Nello stesso modo, quando gli occhi e il cuore sono stanchi per poco della realtà pre-

sente, accade che un colpo d'ala dell' immaginazione sollevi nel mondo dei sogni fittizi il poeta, immemore del suo principio che in arte tutto debba essere vero o verosimile. Ma anche in questo volo, che pur sembra rispondere a una nostalgia segreta, la fantasia non è più sorretta da un' intuizione precisa, e l'arte s' illanguidisce e si stempera come una scialba penombra dove si confondano le immagini delle cose, finchè non scenda un raggio improvviso a ravvivarle. E non si può dire, com'altri ha detto, che il poeta abbia a lungo errato attraverso la falsità arcadica o sentimentale o quella delle storie avventurose, giungendo poi finalmente a scoprire la sua vera tendenza realistica e fermarvisi per sempre : perchè di Galatea sognò fin che visse, e le ingarbugliate peripezie dell' ultimo romanzo vengono dopo il *Don Chisciotte*, come le novelle formate in parte dal vivo cuore degli uomini s'alternano coi pasticci convenzionali del sentimento. Non seguì nell'arte un cammino ben delineato, volto a una meta costante : ma nel lavoro di oltre venticinque anni espresse saltuariamente tutto il suo vario mondo, che ora si fissa in pagine perfette ed ora si perde nel vuoto o nel vago. La sua unità è fatta dal suo contrasto.

Fuori del *Don Chisciotte*, le opere di lui sono ancora oggi in Italia quasi del tutto

sconosciute — ciò che deve per necessità render monco e arbitrario anche il comune giudizio intorno all' opera maggiore. Cervantes ha scritto novelle che a duecento anni di distanza erano per Goethe un tesoro. Nel teatro spagnuolo è stato prima di Lope de Vega un autore drammatico convinto, a torto o a ragione, d' aver detto al pubblico del suo paese una parola nuova. Chi non conosce Don Chisciotte e Sancio Panza? Ma pochissimi eruditi di mestiere hanno veduto Galatea sorridere ai pastori e Pérsiles, l' eroe del puro amore, affrontare travagli su travagli per la dolce conquista della sua amica. Tutte le opere sono nel loro complesso come una foresta, dove i morti rami e le foglie secche appaiono qua e là confusamente frammisti col rigoglio della vita vegetale: e un solo spirito aleggia su quella morte e su quella vita. Entriamo dunque nella foresta per intenderne le voci, e tentare d'accoglierne dentro di noi l' immagine piena.

CERVANTES ARCADE.

Poco oltre un decennio da che Jacobo Sannazaro posava nella sua tomba di Mergelli na, sotto il bel distico del Bembo, ogni prato ogni valle ogni riviera di Spagna echeggiò di flebili zampogne. Ancor non s' era queto lo strepito e il tumulto delle guerre imperiali di Carlo quinto, e la vecchia austera Castiglia si vide improvvisamente popolata di pastori amorosi e di pastorelle restie. Già rammentata qua e là nelle egloghe da Garcilasso della Vega, l' *Arcadia* fece il suo ingresso trionfale in quel nuovo dominio l'anno 1542, quando Jorge de Montemayor compose a sua imitazione la *Diana enamorada* — dove i pastori del Sannazaro si mescolano con gli incanti e i colpi di spada dei poemi di cavalleria. La *Diana*, a sua volta, varcherà i Pirenei per offrirsi col nome di *Astrée* al paziente amore di Céladon nel romanzo famoso di Honoré d'Urfé: il romanzo che dopo aver commosso tanti cuori francesi — quello

di madame de Sévigné fra gli altri — ancora farà meditare a Gian Giacomo Rousseau un devoto pellegrinaggio nella terra del Forez che vide risplendere la beltà d'Astrea. Frattanto l'*Arcadia* è comparsa a Parigi tradotta in francese fin dal 1544; Joaquim du Bellay esalta, imitandola, *la musette du pasteur napolitain*, e le *Bergeries* del Ronsard sembrano anticipare di due secoli i sorridenti giochi del Trianon di Maria Antonietta. Che più? La pastorale trionfa oltremare in Inghilterra, e Guglielmo Shakespeare culla talora in un breve sogno arcadico la sua anima oceanica. Tutta la poesia dell'Occidente sembra raccogliersi intorno all'ombra piccioletta di Jacobo Sannazaro, in un coro di sistri pastorali.

Un amico dei paradossi letterari può sostenere che dall'*Arcadia* derivi il romanzo moderno. Se l'*Arcadia* ispira la *Diana* del Montemayor, e da questa deriva l'*Astrée*, dall'*Astrée* attraverso il Prévost, il Marivaux, il Lesage si perviene al romanzo inglese di Richardson e di Fielding — che è appunto il romanzo moderno. E lungi nello sfondo si disegna gigante l'ombra di Giovanni Boccaccio, che a codesta catena d'opere narrative si riattacca non già con la potente realtà umana del *Decameron*, ma con le pastorali visioni allegoriche dell'*Ameto*, il più vicino e diretto

progenitore dell'Arcadia napoletana. Quanta futura sincerità d'anime e d'arte sarebbe così discesa dal mosaico di sparsi frammenti antichi, che Jacobo Sannazaro, fuggitosi ventenne nei campi per una pena d'amore, compose traendo dai lirici latini le voci della passione, e dagli Idilli di Teocrito o Virgilio quelle della natura — invece d'interrogar direttamente il suo cuore, i monti solenni e la dolce campagna della valle Picentina! Ma nella letteratura come nella vita, un albero genealogico che attesti l'antica nobiltà della stirpe non toglie per questo alle sue propaggini la libertà di crescere a lor modo, e la propria essenza intima foggiare sotto l'impulso di nuove forze vive: sì che ogni nuovo germoglio sia conforme a se stesso, ben più che al ceppo dal quale rampolla. Perciò queste dilettazioni araldiche praticate sul territorio della poesia servono ben poco a penetrare il segreto di fascino e di forza che un'opera d'arte cela dentro di sè, come in una trasparente lampada si cela animatrice la fiamma.

Chi ama le domande inutili, può chiedersi in che modo potesse una fantasticheria così artificiosa, irreale, manierata, qual'è codesta dell'*Arcadia*, diffondere con tanto rapida gloria il suo impero in un secolo di forte azione e di fervida umanità come fu il secolo decimosesto — ed il sognante impero mantenere

proprio quando il Rinascimento disvelava agli uomini la vita nel suo nudo fulgore. Come mai, dopo che dal Petrarca in giù era avvenuta nelle coscienze la scoperta del mondo vivente, dopo che due secoli almeno d' arte e di pensiero nuovo avevano ravvicinato l'umanità alle terrene sorgenti del suo essere — come mai potè diffondersi quel sogno idillico di un Watteau umanista, artificialmente coltivato nelle biblioteche e nei saloni in mezzo ai tumulti del secolo ? Penseremo forse che nel tramonto d'una grande generazione la quale si spegneva lasciando come esausto il mondo, sorridesse alle menti pigre e stanche il rifugio in un regno fantastico d'oblio? Ma la tradizione della poesia pastorale non si era mai rotta nei secoli che furono innanzi al Rinascimento. Le egloghe umanistiche di sui modelli di Virgilio rivissero già con Dante e prima e dopo di Dante ; le pastorelle d'una più antica Arcadia, còlte come fiori selvatici sul margine della via, sorridevano ai poeti erranti nella lirica provenzale francese tedesca dell' età di mezzo — dove forse il solo Neidhart von Reuenthal ebbe talora un guizzo di verità nelle sue scene contadinesche — e pastori ideali e ninfe intrecciavano il canto nel dramma. S'era pur avuto in Italia la *caccia* di Franco Sacchetti o la *Nencia* del Magnifico o la *Beca* del Pulci

e non pochi saggi latini del Poliziano e d'altrui a rivelare come anche l'età dell'Umanesimo sapesse aprire gli occhi alla rustica realtà del popolo e dei campi. Ma l'artificio elegante fu più forte di quella realtà.

Proprio quando la Spagna parve infervorare tutta la sua vita in un ritmo febbrile d'intensità e di potenza, Juan del Encina faceva rappresentare le sue tenui azioni pastorali. Era intorno al 1492: l'anno in cui la Spagna tripudiò fra le spoglie del Nuovo Mondo, e ruppe dopo secoli di lotta l'ultimo baluardo dei Mori a Granata, ripiegandosi tosto alla fosca ombra dell'Inquisizione novellamente istituita. L'Arcadia era così preparata da una vecchia tradizione puramente letteraria: un sereno rivo scorrente tra i boschetti idillici, senza pur riflettere nel terso cristallo delle sue acque nè il colore del cielo nè le nubi volanti nè la vita delle sponde. Chi vuol trovar sempre nella letteratura un segno rivelatore di condizioni storiche e sociali, pensi alla scoperta dell'America, alle guerre di Carlo V, ai moti spirituali del Rinascimento — e poi legga l'*Arcadia* del Sannazaro, o la *Diana* del Montemayor, o la *Galatea* di Cervantes.

Della *Diana*, il Cervantes non gustava che la prosa — e mediocremente anche questa.

Gli spiacevano i versi e gli episodi troppo fantastici della maga Felicia coi suoi incanti. Nemmeno dovevano garbargli quello sforzo di confondere *Amadis* con l'*Arcadia*, e quelle selve dove s' incontrano ninfe coronate di perle orientali in luogo di fiori, con aquile d'oro sulla fronte: gran dame guerriere, amiche disamate di cavalieri della corte, come Felismena che somiglia a una Bradamante pastorale; cavalieri duellanti, uomini selvaggi che insidiano le ninfe giovinette, serenate con arpe e viole sotto ai balconi, e pastorelle innamorate di studenti a Salamanca. Piangono come fonti vive gli amanti — e tutti sono amanti! È una disperazione di moda, venuta al romanzo pastorale dalla poesia lirica — dove il dolore amoroso del Petrarca si trovava a mescolar le sue lagrime con quelle anche più sconsolate della poesia per musica emigrata già nel '300 e nel '400 dalla Francia alla Spagna. Di tempo in tempo, un pò d' epistolario galante, che i pastori si traggono dal seno e leggono ad alta voce davanti ai grandi alberi innocenti; continuando quella cesellatura barocca del sentimento diluito in lettere eleganti, già cara al Boccaccio ed ai suoi modelli, ma che avrà il suo fastigio più tardi nelle prolisse imitazioni francesi delle *Lettres portugaises*. Come timide si rinselvano le greggi fra così aristocratica armo-

nia di leggiadre musiche e di ben composti sospiri! Del romanzo pastorale la *Diana* é un modello: perchè ne ha tutti i difetti. E v'aggiunge in più quelli del romanzo d'avventure.

La *Galatea* uscì in prima edizione il marzo 1585 nella città nativa del suo autore — Alcalà de Henares; ma fin dal febbraio 1584 era stata concessa la licenza di stampa, e la novella già composta alcun tempo innanzi, « appena uscito dai confini della giovinezza », secondo dice l'autore, offrendo al pubblico « le primizie del suo corto ingegno ».

Quali siano codesti confini, è difficile dire. Nel prologo, il poeta biasima egualmente chi s'affretta a pubblicare le sue opere e chi troppo a lungo le nasconde. Un sonetto di Gálvez de Montalvo in lode della *Galatea* è di poco posteriore alla liberazione di Cervantes dal giogo moresco: si può dunque pensare che la composizione dell'opera sia avvenuta subito dopo il ritorno in patria, vale a dire dopo il 1580. Se invece la *Galatea* fosse stata scritta in Algeri, almeno in gran parte, negli ozi agitati della schiavitù, o come altri vuole durante il servizio militare in Italia, penso che l'autore non avrebbe mancato di farne parola.

Le molte poesie intercalate nella prosa si possono dividere in due gruppi: quelle d'in-

tonazione pastorale saranno state composte insieme con la prosa, man mano che se ne offriva il destro; ma le altre numerose liriche d'amore o d'ispirazione platonica, prive di note pastorali e di riferimenti determinati alla trama del romanzo, potrebbero anche aver preceduto la composizione della *Galatea* e risalire al tempo in cui Cervantes coltivava la Musa in servitù, se non addirittura al soggiorno in Italia. E quest'ultima ipotesi è fatta probabile dalle moltissime risonanze di poesia nostra che si odono in quei versi, oltre che dalla fama poetica di Cervantes anteriore alla cattività, secondo apparisce dal sonetto apologetico di Luis Gálvez de Montalvo.

Che cosa è la *Galatea*?

Gli amori di Elicio per la ninfa che dà nome all'opera sono — o dovrebbero essere — il filo conduttore nel labirinto arcadico; ma intorno si aggruppano intricatissimi episodi o romanzi nel romanzo, storie molteplici di volta in volta intrecciate o spezzate che tuttavia non giungono a variar di luci e ombre diverse il fondo uniforme del quadro.

Erra, gemendo tra boschi e riviere, Elicio, il pastore innamorato. Teolinda è strappata da sua mala sorte ai dolci inviti di Artidoro perchè la sorella Leonarda, a lei somigliante come si somigliano soltanto i fratelli o le

sorelle discendenti dai Menaechmi plautini, ha respinto Artidoro che parlava a lei d'amore, credendola Teolinda. E Leonarda a sua volta ama Galercio, che somiglia miracolosamente al fratello Artidoro; e il crudo Galercio si dispera invece per l'ingrata Gelasia, destinata a scuotere il disamorato cuore di Lenio, e Rosaura versa tutto il pianto dei begli occhi per amore di... Di chi? non ricordo, e non importa. Variano i nomi, non le anime, e la storia è sempre quella: un gemito, un sogno, un sospiro, una canzone.

Questa catena d'amori, tutti inappagati, era d'uso nei romanzi pastorali. Dov'è la fervida potenza d'osservazione che a piene mani verserà nel *Don Chisciotte* o nelle Novelle gli spiriti e le forme innumerevoli della vita reale? Dov'è la fantasia da cui rampollerà con impetuosa lena tanta famiglia d'anime e di tipi umani?

Tutto qui si scolora e si perde in una falsa luce arcadica, nè mai la natura viva fa sentire, ella, la sua voce tra quelle dei pastori gementi in ogni metro e delle pastore fuggitive. Ecco ancora il triste Orompo e il geloso Orfenio, l'*assente* Crisio e il disamato Marsilio, « todos enamorados, aunque de diversas pasiones oprimidos »: perchè Orompo piange l'immatura morte di Listea, morde Orfenio la rabbia del sospetto per la malfida

Leandra, si tortura Crisio per la lontananza di Claraura, si dispera Marsilio respinto da Belisa. Queste sono le occupazioni dei personaggi. Elicio ama come il Cardinal Bembo, e Galatea parla come una *précieuse.*

Gonfio e secentescamente limaccioso fluisce lo stile, dove si posson cogliere di questi fiori: « Che miri, o pastore, se Galatea non miri? E come potresti mirare il sole dei suoi capelli, la neve del suo volto, la rosa delle sue gote, la porpora delle sue labbra, l'avorio dei suoi denti, il cristallo del suo collo e il marmo del suo seno? » Anche Sancio Panza, a furia d'udir le laudi sospirate dal suo signore a Dulcinea del Toboso, imparerà un giorno questo linguaggio fiorito. E così il poeta, rivolgerà l'ironia là dov'egli medesimo aveva peccato. Che dire di un amante che si lagna di « aver affilato con la sua industria il coltello che doveva decapitare le sue speranze »? È una eleganza un pò esagerata anche per quei pastori sapienti che seggono con dame e cavalieri a sottilmente discutere il primato della vita contadinesca o cittadina, come poteva fare una compagnia di Accademici riunita negli orti del Rinascimento. E se una volta sola il pastore Erastro, anch'esso innamorato di Galatea, canta la sua fiamma offrendo a lei rusticamente e l'anima e il gregge e i due cani che lo

guardano ; se altra volta il pastore Arsindo intuona per nozze una tirata di rime villerecce, augurando agli sposi la ventura d'un figlio curato, sono queste come rare ondate d'aria libera dei campi nella greve atmosfera d' un salone.

Era Galatea una ninfa della fantasia o una donna del cuore ? Vogliono che per bocca d' Elicio il Cervantes esprimesse celatamente i suoi ardori per quella Catalina de Salazar sposata sul finire del 1584, la quale doveva essergli nella vita consorte fedele d'una sorte malvagia. Il trionfo d' Elicio che s'intravede al termine dell'opera incompiuta significherebbe il trionfo nuziale del poeta. E sia pur così, se questo può far piacere alla critica sentimentale. Ma Don Chisciotte non l'avrebbe creduto, egli che disse un giorno: « Pensi tu che le Silvie, le Diane, le Galatee e altre tali di che son pieni i libri, siano davvero state donne d'ossa e di carne, amate da coloro che le cantano ? No per certo. I più se le fingono per dar soggetto ai loro versi ». Questa rivendicazione della pura fantasia vale anche per chi vuol vedere travestiti da pastori nella *Galatea* molti dei poeti spagnuoli contemporanei. Tirsi, dovrebbe essere Francisco de Figueroa, « el divino », che studiò lungamente in Italia, poeta di buone rime se non

proprio divine, e spesso pastorali, con delicato senso elegiaco e fine tecnica del verso. In Lauso ravvisano Luis Barahona de Soto, « uno de los famosos poetas del mundo, no solo de España », buon lirico e mediocre continuatore dell' Ariosto in *Las lácrimas de Angélica.* Meliso sarebbe Diego Hurtado de Mendoza, il quale pur passò in Italia gran parte della sua vita gloriosa — umanista che a Venezia si faceva patrono d'Aldo, e il monastero del monte Athos frugava in traccia di codici greci: poeta che l' imitazione classica intrecciò con quella del petrarchismo italiano, consacrando in patria la nostra egemonia intellettuale con l' autorità del suo ingegno e del suo nome. Ecco ancora in Artidoro il capitano Rey de Artieda, il quale fu due volte eroe — eroe in Fiandra, nel traversar di pieno inverno un fiume reggendo la spada coi denti, ed eroe in Ispagna nel contrastare con le sue povere commedie i metodi nuovi di Lope de Vega che lo travolse nell'onda irrompente del proprio trionfo. Siralvo, infine, ricorderebbe nella cadenza del nome Luis Gálvez de Montalvo, che nel suo *Pastor de Fílida* — un capolavoro dell'artifizio pastorale — aveva forse introdotto Cervantes in abito di Tirsi.

Può essere che il proposito di questi travestimenti ci fosse? Un gran numero di poeti

sono ricordati apertamente sulla fine della *Galatea*, quando la Musa Calliope coronata di lauro si fa per poco ninfa tra i pastori, per cantare in ottava rima una rassegna apologetica di cento rimatori contemporanei. E Cervantes segue qui l'esempio d'un suo precursore in pastorelleria — Gaspar Gil Polo — come altra volta amerà ritentar la critica in versi imitando nel *Viaggio al Parnaso* il nostro perugino Cesare Caporali che il viaggio medesimo aveva non infelicemente tentato innanzi a lui. Critica in versi? Nelle laudi tributate a piene mani, molto più che critica è cortesia di poeta giovine verso i fratelli d'arte già in fama; e il canto di Calliope merita di spegnersi come si sono spenti con gli anni quasi tutti i fuochi fatui della gloria accesi nelle sue rime.

Per giustificarsi d'aver mescolato argomenti di filosofia tra i discorsi amorosi dei pastori, Cervantes avverte che molti dei pastori erano tali solamente nell'abito — e questa potrebbe parere un'arma valida per i *detectives* della storia che vogliono a tutti i costi scoprire qualcosa. In ogni modo, la questione è oziosa. Se l'intenzione c'era, quest'intenzione non si è espressa artisticamente. Per noi, gli amanti e le ninfe sono parvenze senza determinazione storica, senza colore di realtà, ombre prive d'individualità che si aggirano

in una sfera di sentimenti comune per tutte, e quasi svaporanti nella luce di un sogno monotono e indistinto.

La *Galatea* oscilla malamente tra il sentimentalismo bucolico e le trascendenze mistiche dei platonici. Perchè quei pastori sono anche filosofi. Apriamo il quarto libro. Stanno intorno a una fonte, sotto gli alberi ombrosi nell'ora meridiana, pastorelle e pastori: con essi, in arcadica fraternità, dame e cavalieri. Come suole, il « disamorato » Lenio trova il modo di calunniare l'amore; risponde Tirsi, e tra i due si prende a sostenere ordinatamente l'accusa e la difesa del Dio.

— Amore, comincia Lenio, è desiderio di bellezza. Quale la bellezza, tale sarà l'amore. Ella è di due modi, corporea e incorporea: non buono è l'amore che cerca la prima. La seconda ha due facce, che sono le scienze e le virtù, degne di eguale amore — perchè questa è la bellezza che si discopre con i limpidi occhi dell'intendimento, mentre la bellezza corporea si guarda con i fallaci e torbidi occhi del senso. Quali torture possono paragonarsi a quelle di un amante, abbia pure egli compiute le sue speranze? La felicità sua dovrebbe stare nel godimento della beltà desiderata: ma presto s'avvede che possederla pienamente, assolutamente,

non può, perchè non è in poter dell' uomo aver pieno possesso e godimento assoluto di cosa che sta fuori di lui. Così amore, in ogni caso, è sempre dolore. —

Sembra d' udir Perottino, « che l' animo sempre aveva in tristo pensiero » imprecare all'Amore in mezzo alle giovani donne e ai gentiluomini convenuti nel giardino ombroso di Asolo. Non so se altri abbia pensato a ricordar questa scena del Cardinal Bembo: certo vi pensò Cervantes nel modellare la sua. A Lenio, intanto, Tirsi risponde... Ma è necessario ripetere le sue parole? Chiunque abbia sfogliato una qualsiasi Erotica cinquecentesca, ne trova qui un' eco. — Sempre è buono Amore, e da buon principio nasce; Amore è temperanza, perchè la castità dell' amata tempera il desiderio dell' amante; Amore è fortezza, perchè l' innamorato resiste a ogni avversità; Amore è giustizia, Amore è sapienza. — Qui s' arresta il neoplatonismo di Tirsi, che guarda all'amore nella sfera delle virtù terrene, senza parlarne come d'una scala alla conoscenza universale e alla rivelazione divina secondo la dottrina ficiniana, nella quale venivano a fondersi insieme correnti platoniche con rivi teologici derivati dalle fonti d' Agostino e dell'Areopagita. A questo più alto volo s' innalza in-

vece il canto che segue, dove Amore è radice onde nasce

> la venturosa planta
> que al cielo nos levanta.

Così è un centone di idee platoniche la canzone di Elicio *Amor que es vertud entera.* Altrove parlerà Silerio della sovrana perfezione d' una donna

> que al cielo nos encamina,

e Lauso canterà gli occhi dell' amata, luce serena che lo innalza a Dio.

È una remota risonanza dei simposi platonici negli orti fiorentini — è il mondo lirico di Michelangelo come fu già, talora, del Magnifico. È l' amore con alato impeto descritto per bocca del Cardinal Bembo nei dialoghi eleganti del *Cortegiano.* L'anima che s' infiamma di un'armoniosa beltà di donna risvegli tosto la Ragione e se ne faccia un'arma, chiudendo il passo agli appetiti del senso, per entrar col solo lume dell' intelletto nella divina strada dell' amore. Sia quella beltà, semplice e puro raggio celeste, un grado per ascendere ad altro più sublime amore: all' immensa bellezza che si distende sopra l' universa natura umana, all' intelletto uni-

versale, alla natura angelica, a Dio. Per tale via, trasformata in angelo, l'anima intende tutte le cose intelligibili, contempla senza nube e senza velo il mare della purissima Bellezza divina, e gode un'ebrietà che sovrasta ai sensi come il cielo alla terra.

Cervantes ricorda nel prologo del *Don Chisciotte* il suo principale maestro d'amore: Leone Ebreo. Si voglia pur dire spagnuolo quel Giuda Abarbanel nato sì in Ispagna, ma nutrito di scienza araba ed ebraica, e col nome di Leone Ebreo famoso tra' Cristiani; ma non si dimentichi che fuoruscito di Spagna nel 1492 costui passò a esercitare la sua arte medica in Italia, in Italia visse e morì, in italiano uscivano postumi a Roma il 1535 i suoi *Dialoghi d'Amore*, più di sessant'anni dopo il commento di Marsilio Ficino al *Convito*. Se i *Dialoghi*, come vogliono, erano già compiuti nel 1502, si trovano ad essere eguali d'anni con gli *Asolani* del Bembo, a cui Cervantes tolse un madrigale per incastonarlo nel *Don Chisciotte*. Così egli conobbe senza dubbio il *Cortegiano* di messer Baldassarre da Castiglione, dove pur si disserta neoplatonicamente d'amore; e forse gli era noto il *Libro della natura d'amore* in cui Mario Equicola raccogliendo le dottrine erotiche dei filosofi e dei poeti, diede un luogo anche ai rimatori spagnuoli. Cervantes non fu che

una voce nel coro — e non è dubbio che il suo Platone egli l'aveva appreso nelle carte degli Italiani.

Singolarissima Arcadia ideologica sarebbe la *Galatea*, se in tutte quelle menti di pastori discendesse eguale un raggio d'illuminazione mistica. Ma non discende, se non a rapidi guizzi, e non penetra nell'essenza della poesia. In tutt'altre pagine l'alata ispirazione platonica congiunta a un divino fervore di rapimento cristiano rivelerà abissi spirituali fulgidi di luce o tenebrosi d'intentato mistero, estasi supreme, sfolgoranti ascese dell'anima all'infinito Amore e alla divina fiamma universale dell'Essere — ma sarà ben lungi dalla *Galatea*, nella prosa greve e pur sublime dei Mistici spagnuoli.

In complesso, adunque, una mediocre pastorelleria, dove appena sarà da lodare una certa virtuosità scenografica d'episodi vivamente incalzantisi e spezzati con artificio. Nelle rime sarebbe difficile trovare un accento personale. La lirica d'amore nella penisola era nata ripetendo, senza rinnovarle, le formule della *cortesia* di Provenza: in seguito erano venuti i rondelli e le ballate e i *virelays* della poesia musicale francese a intrecciarsi coi sonetti e le canzoni petrarchesche in una scialba fioritura di rime. So-

prattutto l'influsso italiano, più lungo e profondo, disseccò le vene originali celate nel suolo antico di Spagna. Troppo sovente la poesia di quelle generazioni è come una sterile maremma, dove l'aria opaca spegne ogni colore e soffoca ogni sforzo di vita. È raro che un uccello di più robuste ali riesca a levarsi alto sulle giuncaie, squarciando la caligine col suo grido.

Tuttavia il poeta, fino agli ultimi anni, amò di molto amore la *Galatea*, ninfa ideale della sua giovinezza. La pose nella biblioteca di *Don Chisciotte* ospitale ai cavalieri erranti ed ai pastori, a tutto il popolo dei sogni alzati a volo sulle ali della Chimera. Colà Bernardo del Carpio che strozzò Orlando a Roncisvalle, e Amadigi, e Rinaldo, e quanti sono eroi del sogno cavalleresco tendono la mano amica ai Dafni ai Tirsi ai Sereni, più miti eroi del sogno pastorale; Angelica fuggente in groppa al destriero nelle ottave del « cristiano poeta » Ludovico Ariosto, getta un sorriso a Cloe coronata di fiori tra le cantilene sospirose dei pastori.

E molte volte Cervantes annunziò di voler comporre una seconda parte di quel suo romanzo. L'ultima, fu sul letto di morte, quando scriveva al conte di Lemos di voler finire la *Galatea*, se un miracolo gli conservava la vita.

Bisogna tener conto di questa persistenza. Non fu dunque la *Galatea* un breve gioco dei primi anni? Perchè rimase fedele alla moda pastorale uno scrittore che altre volte seppe riflettere in lucida visione la vita del suo tempo e l'anima della sua gente? E come si spiega psicologicamente il divario che sembra correre dalla *Galatea* al *Don Chisciotte*, a molte fra le *Novelle esemplari* ed agli intermezzi drammatici? Sono opere non solamente diverse nell'invenzione, nella forma, nel concetto animatore e nel fine a cui mirano; ma diverse, almeno in apparenza, d'una diversità più intima e più profonda, per una vera antinomia nel modo di sentir l'arte e la vita. I pastorelli offerti qui come un romantico ideale alla fantasia, appariranno altrove come argomento di riso; quel tenue madrigaleggiare dei Dafni e delle Cloe tra il sorriso delle fronde amiche farà sorridere nel *Colloquio dei Cani* il filosofo Berganza. E la natura che nella *Galatea* si compone quasi in un parco artificiale a sollazzo dei cuori delicati, si rivelerà nuda e possente nel *Don Chisciotte* — come per mille corde risuonano le passioni reali della natura umana e gli amori e le colpe e le brame e i miraggi e i fastigi e le miserie degli uomini nel romanzo, nelle novelle, nelle scene teatrali. È questo un pro-

blema che sorge da tutta l'opera del poeta. Risolverlo, sarà fare un gran passo verso l'intendimento della sua anima segreta. Non sembri dunque vano l'indugiarvisi alquanto, per considerare un Cervantes arcade fuori della *Galatea*, rintracciando le visioni pastorali che la fantasia di lui seguitò a sognare interrottamente fino al termine della vita.

Il savio cane Berganza, che per una notte acquista la parola e narra le sue vicende nelle pagine finissime del *Colloquio dei Cani*, tra le molte avventure d'una travagliata esistenza capitò in potere di alcuni pastori che lo fecero guardiano del gregge. E riflettendo sulle cose di questo mondo nei silenzi ombrosi della siesta, Berganza non tardò a capire che i pastori dei libri, affannosamente volti a coglier dolci fiori di rime e frutti d'amore, erano assai diversi dai pastori della realtà. Se i suoi padroni cantavano, erano canzonacce di ben altro metro, con accompagnamento di verghe battute e nacchere e voci che parevan grida o grugniti; nè pastorella mai usò chiamarsi Amarilli o Galatea, Fillide o Diana. Per cui, conclude Berganza, « venni a intendere che tutti quei libri pastorali sono cose sognate e leggiadramente scritte per intrattenere gli oziosi, senza verità alcuna. Altrimenti, avrei trovato fra i

miei pastori qualche reliquia di quella felicissima vita e di quei prati ameni, selve spaziose, monti sacri agli Dei, piacevoli giardini, rivi chiari e fonti cristalline; e così di quelle tanto oneste quanto ben formulate invocazioni, e di quel venir meno or qui la pastora, or là il pastore; ora qui risonar la zampogna dell'uno, ora costà la cennamella dell'altro ».

In quasi tutte le rappresentazioni che Cervantes fece della vita silvana, questo senso realistico s'intreccia con la finzione poetica: poi che lo spirito di lui oscillava perennemente tra il sogno fantastico e la precisa osservazione del vero. Nella commedia *La casa de los celos*, Lauso e Corinto sospirano arcadicamente per Clori: ma questa preferisce concedersi a un ricco semplicione, e nell'egloga s'insinuano rustici motivi di farsa popolare. Un capitolo del romanzo *Pérsiles y Sigismunda* principia leziosamente, con un ricordo enfatico di Garcilasso della Vega e un inno al Tago — il fiume sacro della pastorelleria spagnuola — e sulla scena appariscono gruppi idillici di fanciulle in danza. È un sogno di poeta? è lo spunto di una pastorale sospirosa? No. È solamente l'inizio d'una piacevole e realistica avventura d'amori campagnuoli.

Come il cane Berganza, capitò una notte

tra i pastori anche il Cavaliere dalla Triste Figura. Assiso alla selvatica mensa ospitale, mentre Sancio Panza traballa ebro da presso alla botte del vino, ode cantare una romanza di bella ingenuità e crudezza rusticana, che ci fa ricordare le invocazioni amorose poste in bocca al Vallera contadino dal Magnifico Lorenzo. Ma subito il buon profumo agreste si disperde, al racconto dell'infelice passione di Grisostomo per la crudele Marcella. Grisostomo è uno studente di Salamanca vestito da pastore, come se ne incontrano nella *Diana* del Montemayor, e Marcella una specie d'Angelica pastorale prima d'aver bevuto alla fontana d'Amore: una ninfa ribelle che davanti al suo morto adoratore disserta, dall'alto d'una rupe, sui diritti femminili alla libertà del cuore.

Così, realismo e fantasia si vengono a confondere anche in altri episodi del *Don Chisciotte.* Non s'ode accordo di zampogne, senza che s'insinui un ironico trillo di violino a rompere l'incanto della pastorale. Si direbbe che un fascino spingesse l'artista verso le visioni irreali, e che un'altra forza contemporaneamente ne lo distogliesse. Con quanta grazia descrisse — per dare ancora un saggio di quel contrasto — il giuoco della gaja comitiva che i sogni arcadici evocava nel quadro armonioso dei campi! Usciti sulla via

di Saragozza, Don Chisciotte e Sancio se ne vanno pianamente al passo di Ronzinante, quando scorgono davanti a sè, sul margine d'un boschetto, due fanciulle eleganti che all'aspetto tuttavia sembrano pastorelle: le quali insieme con molti parenti e amici hanno stabilito di venir per diletto a rinnovare una « pastoril Arcadia », recitando sull'erba le egloghe di Garcilasso e del Camoens. Pericolosa evocazione, per la fantasia errabonda di Don Chisciotte! Non era la follia pastorale sorella della follia cavalleresca? Di questa egli non guarì, se non per morte — e pur dell'altra sofferse. Tornava, qualche tempo dopo, abbattuto e vinto, dall'ultimo suo viaggio e dall'ultima avventura: quando, al rivedere il prato dove gli erano apparite un giorno le false pastorelle, si volse allo scudiero e gli propose di farsi anch'essi pastori — «... Andremo per monti, per selve, per prati, qui cantando, là gemendo, e bevendo i liquidi cristalli delle fonti... Ci daranno di lor dolce frutto le querce, riposo i tronchi dei duri sugheri, ombra i salici, profumo le rose, diletto il canto, conforto le lagrime; darà Apollo versi, e l'amore *concetti*, coi quali ci faremo eterni e famosi nei secoli venturi ».

Curiose contraddizioni dello spirito! Il poeta che ha cominciato la sua carriera con un romanzo pastorale, e che ancora e sempre

conserva il ricordo di quel sognato Eliso, qui sembra volgergli contro l'arma tagliente dell'ironia. Così farà anche nella commedia *La casa de los celos*, dove una serie di scene idilliche si termina col contrasto burlesco tra Rinaldo innamorato come Don Chisciotte, e un pastore di grosso buon senso che somiglia a Sancio Panza. Chi si fa gioco tanto leggiadramente delle pastorellerie, dovrebbe sentirsi ben lontano dal cercarle con amore. Invece sappiamo — l'ho detto — che Galatea sorrideva ancora a Cervantes sul limitare della morte. È dunque veramente necessario ammettere che in quest'uomo, il quale pure ebbe una intuizione maravigliosa del vero, fosse celata una costante aspirazione romantica verso i regni della pura fantasia. Lo spirito atto a cogliere ogni forma di realtà esteriore per esprimerla nel taglio terso, netto, lapidario della sua prosa, cedè talora agli slanci verso le vaghe finzioni e provò il bisogno ansioso di crearsi un'ingannevole realtà interiore più ridente, più serena, più amica a lui che non fosse l'altra realtà amara del mondo. Da giovine sognò l'idillio canoro, da vecchio amò i viaggi in terre misteriose e conobbe l'incanto delle impossibili avventure; nel maggior rigoglio della potenza creatrice rappresentò inconsciamente col suo Don Chisciotte, partito per tutt'altra battaglia, la gran-

de epopea della vita interiore in contrasto con le realtà d' apparenza che sodisfano il volgo.

E quel contrasto ferveva in lui medesimo. In lui che, come s' è visto, ora cantava i pallidi amori e le vaghe idealità dell' Arcadia, ora ne sorrideva con tutta la grazia ironica del suo sorriso — in lui che prendeva a combattere i libri di cavalleria, e scriveva un dramma cavalleresco; che amava la verità nella vita e nell' arte, e poi le ultime forze della vita e dell' arte consacrava al più inverosimile, al più fantastico, al più sregolato romanzo d' avventure.

Lo stesso sorriso, ironico senza amarezza, profondo senza gravità, che aveva voluto ferire a morte i cavalieri, ferì talvolta anche i pastori. Eppure Miguel de Cervantes fu anch' egli di volta in volta, nell' intimitá dei suoi fantasmi segreti, un cavaliere errante ed un pastore d' Arcadia.

DON CHISCIOTTE.

I.

Da più di trecent' anni, Don Chisciotte vive. Ritto in sella su Ronzinante magro e immortale, egli guarda innanzi a sè con occhi profondi, assorto nel sogno, vinto campione dell' invincibile Chimera. Guarda: e non vede che sè medesimo in ogni cosa dintorno, e non trova in tutti gli aspetti del mondo altro che il riverbero ardente della sua vita interiore, il fulgido barbaglio della fiamma in cui arde il suo spirito.

E gli uomini, frattanto, da più di trecent' anni guardano Don Chisciotte. Ma Don Chisciotte può ancora molto insegnare a chi voglia seguirlo con umiltà di spirito e con senso d' amore nelle sue cavalcate avventurose.

Chi abbia la mente ingombra dall' ingentissima mole degli studi fatti intorno a Cervantes, s' induce troppo facilmente a credere superflua ogni aggiunta alla bibliografia di

un autore così travagliato dalla critica. Ed un lettore affrettato o distratto del recente repertorio bibliografico in cui Leopoldo Rius ha concentrato cinquecento pagine di frammenti critici spagnuoli o stranieri sul *Don Chisciotte* come sulle opere minori, oserà a stento formulare ancora un giudizio proprio, sentendosi travolto da quella fiumana di giudizi altrui. Tuttavia qualche altro lettore, meno affrettato o meno distratto, non tarda molto ad accorgersi che questa esercitazione critica secolare dà più sovente suono di parole che fremito di idee o fondamento di fatti. Nuove ricerche intorno alla vita di Cervantes e vere indagini letterarie sull' arte sua sono incominciate appena da pochi anni. Le opere minori, anche dove hanno un' importanza essenziale per la storia della novella e del teatro oltre che per il loro pregio intrinseco, sono tuttora trascuratissime, salvo qualche saggio più o meno felice d'illustrazione parziale. La gran fiumana si è tutta, o in gran parte, rovesciata sul « significato » del *Don Chisciotte.*

È il destino delle opere nel giudizio delle quali deve per necessità aver gran parte il criterio interessato del giudice — di quelle opere che s' ispirano o sembrano ispirarsi a taluni concetti e principii generali di vita, di fronte a cui chi legge è invincibilmente

tratto a manifestare il suo consenso o il suo dissenso. D' altronde, un' opera di poesia veramente alta suole spesso apparire agli uomini come un enigma, quando esprime tutta intera un'anima necessariamente ricca e complessa, che non è facile adunare in una formula precisa. Il lavoro dello spirito davanti a lei va in un continuo oscillare dall' insieme alle parti e dalle parti all' insieme, in quell' alterno movimento d' induzione e di deduzione osservato da un filosofo francese— il Boutroux — che presenta un diverso aspetto ad ogni suo grado. Di ciò che si rivela universale, ciascun lettore viene insensibilmente a cogliere solo quel tanto che entra nel giro del suo proprio orizzonte. E come diversa è l' ampiezza del cielo secondo l' acume degli occhi e la libertà dello sguardo e i vapori dell' aria, così può la poesia scoprire a noi la sua essenza sotto luci diverse, in mutevoli forme. La *Divina Commedia*, Amleto, Don Chisciotte, Faust sono e saranno sempre le Sfingi perenni che ad ogni nuovo interrogante offrono un rinnovellato enigma, affinchè ciascuno Edipo lo sciolga per sè solo, con la parola del proprio spirito e della propria coscienza dionisiacamente scossi dall' ebbrezza della Sfinge. Chi guarda al plenilunio la distesa ampia del mare, vede una fascia argentea che trema e scintilla allungandosi sulle

onde come un sentiero di luce, dall'orizzonte fino ai suoi piedi; e al margine di quella vaniscono intorno le acque nel fondo oscuro della notte. Ma altri contemplatori, disposti a poca o molta distanza dal primo, vedranno egualmente un altro raggio davanti a sè, ciascuno il suo proprio — e per ciascuno è l'ombra dove per l' altro è la luce. Interpretare un capolavoro vuol dire il più delle volte strapparlo alla luce fredda dell' eternità, infondergli il calore delle nostre aspirazioni, e trasportarlo un istante nel gorgo mutevole della nostra esistenza.

Così si spiega il vario furore interpretativo che per secoli si è accanito contro il libro di Don Chisciotte, sebbene il poeta che lo compose fosse ben lontano dal proposito di offrire ai lettori un' urna suggellata da infrangere o una Psiche velata. E può essere forse un utile ammaestramento intellettuale per chi cerca il segreto di un' opera d' arte, il vedere come questa abbia agito su altre anime e quali reazioni possa ancor oggi suscitare dentro di noi. Ma come arrischiarsi al periplo di un così vasto oceano? Dopo i primi critici — chiamiamoli pure così — i quali avevano lodato soltanto l' invenzione, l' intreccio, lo stile del romanzo, ben presto si cominciò a scorgervi una rappresentazione satirica e un simbolo dell' Umanità, imper-

sonata nei due principali eroi come in un Giano dalle opposte facce. « Opera che molti leggono con diletto, ma di cui pochi penetrano il senso », disse Daniel de Foe, colui che a molte generazioni aperse con un'altra opera fantastica — la storia di Robinson Crusoè — un campo di miraggi lontani. Ed altri scrisse: « Libro di filosofia profonda, che rinserra un gran mistero ». A codesto mistero ciascuno guardò poi secondo il proprio concetto della vita. Il poeta Wieland giudicava il *Don Chisciotte* un eccellente specifico contro la febbre spirituale dell'astrazione, mentre Giangiacomo Rousseau esclamava con qualche condiscendenza: « Bisogna scrivere come Cervantes, per far leggere sei volumi di visioni ! » Il buon Laharpe, nelle pagine dove studiavano la storia letteraria i figli della Rivoluzione, sentenzia che il *Don Chisciotte*, come descrizione d'una follia particolare, è inferiore alle opere che dipingono universalmente l'uomo d'ogni tempo e d'ogni paese. E all'opposto uno tra i creatori dell'idealismo tedesco, lo Schelling, osserva : « Ciò che per un ingegno di second'ordine sarebbe rimasto satira d'una speciale follia, Cervantes lo ha trasformato nella più universale, pittoresca immagine della vita ». Non altrimenti scopriva il Sainte-Beuve uno specchio completo della vita umana là dove il

Montesquieu non aveva voluto vedere altro che una satira letteraria: « Le seul livre espagnol qui soit bon, est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres ». Teofilo Gautier portò nel discorde coro un' altra voce, e tra il Don Chisciotte d' eccezione e il Don Chisciotte universale preferì esaltare un Don Chisciotte nazionale. Perchè non si può dare un passo in Ispagna — osservò — senza trovare il ricordo di lui, tanto profondamente nazionale è l' opera di Cervantes, e tanto bene le due principali figure riassumono il carattere spagnuolo: esaltazione cavalleresca e spirito d' avventura uniti a un gran senso pratico, a una bontà gioviale piena di finezza e d' ironia. Anche secondo Guglielmo di Humboldt, non comprende Sancio Panza chi non ha veduto un asinaio spagnuolo con l' otre gettata a traverso la groppa del suo asino. Ed una vera allegoria storica è il romanzo per il Montégut: un'allegoria rappresentante la Spagna del secolo decimosettimo, avventuriera, fanatica, dominatrice, che infine cade vinta sotto i colpi dei marinai d' Inghilterra e dei borghesi d' Olanda.

Così trasmutabile in mille guise apparisce l' eroe ai suoi critici. Inoltre, a lui che amava andar solitario col suo scudiero per i piani della Mancia, si è voluto per forza dare un fratello. Il *Don Chisciotte* è stato confrontato

con l' *Asino d' oro;* altri ha sognato un' Isola degli Eroi, dove il Cavaliere dalla Triste Figura conversa con Amleto e con Orlando. Di Orlando già si ricordò il Voltaire; ad Amleto ha pensato Ivan Turguenieff; Victor Hugo, trascinato da un volo audace come le metafore della sua Musa, paragona — e non è il solo — Cervantes a Rabelais: « due Omeri buffoni, posti là per finirla con la barbarie feudale » !

Più volte, nella vita avventurosa e randagia, Miguel de Cervantes fu tratto innanzi ai giudici. La fatalità giudiziaria era nel suo destino. Chiuso il processo contro Cervantes, un altro se ne aprì contro Don Chisciotte. Perchè è nato Don Chisciotte ? Qual era il proposito occulto del suo creatore ? Contro chi s' è rivolta la lancia del Cavaliere errante ? chi giacerà ferito sul campo ov' egli corre la sua giostra ?

Codeste domande sono variamente formulate ma egualmente oziose. Tutte si fondano sull' errore che scambia l' arte con le intenzioni dell' arte. Nel prologo del *Don Chisciotte* si legge: « Questo libro è un' invettiva contro i libri di cavalleria ». E più oltre si dichiara ch' esso non serve se non « a distruggere l'autorità di cui godono i libri di cavalleria ». Le sue intenzioni, dunque, aveva già rivelate l'autore medesimo. Se poi l'opera viene ad espri-

mere per noi qualche cosa più vasta e piú alta e più universale, di gran lunga trascendente la prima intenzione, in ciò appunto è la prova che la ricerca delle intenzioni è cosa vana.

Un autore deve tacere, quando la sua opera comincia a parlare — ha scritto Federico Nietzsche. Non bisogna chiedersi: — Che cosa vuole Don Chisciotte? — ma: — Chi è Don Chisciotte?

Un pazzo — afferma un grande critico: Sainte-Beuve. Un savio — risponde un poeta: William Wordsworth. E' evidente che anche queste sentenze psichiatriche di ragionevolezza o di follia sono prevalentemente soggettive, determinate da impulsi personali così come i giudizi sulle intenzioni , e quindi pericolose. Dovremmo invece dimenticare noi stessi e l'autore, per vivere la vita dell'eroe. Nel corso dell'esistenza ciascuno di noi è, a vicenda, ora Don Chisciotte ed ora Sancio Panza. Perchè vorremo esser sempre Sancio Panza nella critica?

Secondo la massima di Schopenhauer, un'opera d'arte narrativa sarà tanto più elevata e perfetta, quanto più *interna* è la vita che rappresenta, quanto più le vicende esteriori sono generate dall'intima necessità. L'azione non dev'essere che il riflesso della vita interna — la sola atta a fissare veramente la

nostra attenzione e ad esprimersi con forme perenni nell' infinita varietà e mobilità dei suoi atteggiamenti. Ora, a chi pensi così, Don Chisciotte innegabilmente può apparire il perfettissimo eroe della vita interna, come Rinaldo e Orlando erano i perfetti eroi della vita esterna — e bisogna rendersi ben conto di questa interpretazione del romanzo, che è la più atta a trovare un'eco nella simpatia d' un lettore moderno. I cavalieri della corte di Francia o della Tavola Rotonda trovavano sempre, dovunque andassero, un mondo accomodato ai loro fini. Da ogni parte s'offrivano a loro draghi da combattere e incanti da spezzare, in ogni selva era un nemico per la battaglia, in ogni regno un dominio per la conquista, in ogni castello una principessa per l'amore. Invece, davanti a sè Don Chisciotte non trova che l'umile realtà quotidiana. Lungi dall' esser disposto secondo il suo sogno, il mondo stringe e soffoca quel sogno come una siepe di spini laceranti soffoca e stringe un uccello caduto, che nell'angoscioso anelito del volo dibatte invano le sue ali ferite. Ma Don Chisciotte non posa le armi. Una potenza d' illusione o folle o divina trasforma ai suoi occhi allucinati tutte le cose. Ciò che egli vede, acquista nell'attimo stesso della visione una nuova parvenza, e la realtà esterna si trasfigura in una realtà interiore che

appartiene a lui solo, perchè la sua anima è più salda e la sua fantasia più ricca della nostra. Egli ha raggiunto l' unità di se stesso, e le note delle sue immaginazioni si fondono in una sola armonia. I fatti che per gli altri si succedono diversi nelle loro superficiali e molteplici apparenze, assumono per lui subitamente una veste di verità conforme alla verità immutabile e profonda della sua coscienza. Egli ha in sè, unicamente in sè il centro della sua vita. Il mondo non è per lui altro che il *suo* mondo. Nessuno come lui ha potuto o potrà apertamente dire: io sono me stesso. Quando, alla fine, quella maravigliosa armonia dell' illusione viene a spezzarsi, e la vita apparisce a Don Chisciotte nelle sue forme usuali sì come la vedono coloro cui non abbaglia un fervore o un sogno più forte della vita stessa, all' eroe non resta che morire.

Sarà questa la satira, come voleva Arrigo Heine, o l' apoteosi dell' illusione umana? L' apoteosi, sostiene qualcuno. Dove molti sorridono della sconfitta di un Don Chisciotte pazzo, altri esalta invece l' ultima vittoria di Don Chisciotte savio. Inutile discuterne. Le interpretazioni dei suoi atti, buone o cattive che fossero, Don Chisciotte le lasciava fare a Sancio Panza. Folle o saggio, noi finiamo inconsciamente con l' ammirare il Cavaliere

per l'intensità della sua potenza di trasformar le parvenze della vita, creando il proprio universo. Folle o saggio, Don Chisciotte è colui che sa fortemente e sdegnosamente vivere secondo la propria verità. « Tutto quanto pensava, vedeva o immaginava, gli pareva essere cosa reale ». Nella successione amara e mediocre degli avvenimenti quotidiani, egli sente che una sola eosa importa, poter sognare ancora. Il paese dove passa la vita è ben fatto per sognare. E' una regione aspra e poco feconda, composta in poche linee semplici, dove sono rare le apparizioni fuggitive delle cose e delle persone. Quel suolo povero ispira il bisogno di trovare un compenso nella ricchezza della propria anima esaltata dalla solitudine e dal deserto.

Il giorno in cui Don Chisciotte dovrebbe mentire a se stesso per credere agli altri, cade per sempre, in braccio alla sua Chimera. E noi uomini che, asserviti alle false realtà apparenti, la nostra Chimera uccidiamo invece giorno per giorno a piccoli colpi con mani cieche e brutali, vorremmo salutare in Don Chisciotte il simbolo dell'anarchico diritto ad essere quel che siamo, comportandoci in conformità della nostra profonda e misteriosa legge individuale; salutare un eroe più eroico di Achille e di Sigfrido,

che dopo aver vinta la vita con l'illusione seguita a vincerla ancora con la morte.

Ci sono alcune poche verità le quali, pur nella mutabile vicenda delle opinioni umane, aleggiano perenni tra gli uomini e brillano sul mistero dell'esistenza come tremule faci di stelle sulla tenebra del cielo. Ancora pochi anni, e la stessa verità spirituale del *Don Chisciotte* interpretato romanticamente si rivelerà in un altro capolavoro dell'arte. Un altro poeta grande guarderà tutte le cose come un miraggio fuggente, perchè la vita è un sogno: *la vida es sueño.* E sogna ogni uomo che vive, fino all'estremo risveglio; crede in sogno il re di governare, sogna il ricco la sua ricchezza, sogna il povero di patir la sua miseria, sogna chi altri opprime ed offende — ciascuno, insomma, vaneggia nell'illusione effimera dell'essere. « Che cosa è la vita ? Una frenesia. Che cosa è la vita ? Un'illusione, un'ombra, una finzione — *que toda la vida es sueño* ».

La contradizione dei giudizi di cui ho dato più indietro qualche saggio, è in parte spiegata dall'atteggiamento del critico di fronte a questa concezione del mondo. Don Chisciotte vedeva castella e incantamenti, dove il suo barbiere non trovava che osterie di campagna e burle di villani. Tutto sta a

sapere se noi abbiamo gli occhi di Don Chisciotte o quelli del suo barbiere: ma a cose fatte avremo dato un'interpretazione del mondo, invece di fermarci modestamente a intendere il preciso valore d' un romanzo.

Ho parlato dei fratelli che i critici hanno voluto attribuire a Don Chisciotte. E' probabile invero, che all' Orlando ariostesco o anche al Baldo di Merlin Cocai abbia potuto pensare Cervantes nel primo abbozzo mentale del romanzo — ma fuori di quella iniziale affinità, che può sembrare importante a un curioso di aneddoti storici, quale armonia rimane fra così dissimili eroi ?

Armonie più segrete ci additano coloro che in Don Chisciotte incarnano la loro sete d'illusione o la loro capacità d' astrazione. Dopo la sensualità spesso scettica, spesso cinica del Rinascimento, Cervantes e Don Chisciotte conobbero entrambi il chiuso ardore della fede. L' uno credeva alla Cavalleria come l'altro credeva in Dio. E' la fede austera, assoluta, infrangibile, in grazia della quale Don Chisciotte possiede la virtù eroica di trasformare la propria debolezza, mutandola in una potenza d'allucinazione sovrumana. Per questa fede Don Chisciotte riusciva a trovare una perfetta armonia tra le cose esterne e il suo spirito. Generalmente gli uomini, o dalla mente più lucida, o dal cuore più debole, hanno bi-

sogno di cercare quell' armonia nella solitudine, se non in qualche effimera febbre. Don Chisciotte la trovava nel cortile di una taverna, o nell' incontro d' un gregge di pecore, o davanti alle braccia agitate dei mulini a vento — e quanto più duro era il contrasto con la realtà, quanto più amaro il succo stillato da ogni avventura, tanto più ardentemente egli amava la propria fede per il male che questa gli faceva soffrire, tanto più ciecamente s' abbandonava al suo bisogno intimo di sognare e di credere ancora. Come si va lontano dall' *Orlando Furioso*! L' Ariosto dava al suo secolo un mondo fiorito di pura fantasia — Cervantes mostra invece il mondo della realtà trasfigurato da una fede violenta e appassionata. Se ci accostiamo troppo alle visioni leggiadre delle armi e degli amori ariosteschi, le vediamo svanire al sole come un incantesimo di nebbia, mentre in fondo alle visioni di Don Chisciotte siamo invincibilmente tratti a riconoscere il giuoco eterno dell' illusione e del dolore.

Ad un altro fratello hanno pensato — ma questo non si chiamava nè Baldo nè Orlando. Era un guerriero d' altra milizia. Altra Angelica egli sognava che non i Paladini erranti in corsa per la selva d'Ardenna. Questo preteso fratello di Don Chisciotte si chiamò Sant' Ignazio di Loyola.

Miguel de Unamuno, il profondo e brillante scrittore spagnuolo che senza essere, per sua fortuna, un « cervantista », ha scritto così personali pagine d'arte, se non di critica, sul fascino di Don Chisciotte, si è fermato a illuminare quel vincolo fraterno fra il Cavaliere di Dulcinea e il Milite di Gesù. Ma già altri, innanzi a lui, se n'era accorto. Primo, forse, un inglese, John Bowle, nel 1777 congetturò addirittura che Cervantes nell'ideare il suo eroe avesse presente la figura del Santo. E ancora secondo Emilio Castelar, nulla mancava per far di Sant'Ignazio un cavaliere simile a Don Chisciotte. Non si tratta, naturalmente, di una *fonte*, ma di un'affinità spirituale che giova se non altro a far meglio intendere con quale animo guardino Don Chisciotte molti suoi figli di oggi e di ieri.

Leggiamo adunque la vita di colui che fondò la compagnia di Gesù, gran capitano d'uomini e di coscienze — leggiamola nelle pagine del gesuita Pedro de Rivadeneyra, favorito e segretario del Fondatore, o nella biografia moderna messa in luce dal Joly, con l'*imprimatur* del cardinale di Parigi rassicurante le coscienze devote.

Ignazio di Loyola era nato di nobile sangue sul finire del Quattrocento. La prima giovinezza gli trascorse nell'amore delle belle don-

ne e dei buoni colpi di spada. Ferito difendendo il Castello di Pamplona contro i Francesi, gli ozi tormentosi del male impiegava a sognare d'una principessa lontana: quando la rivedrebbe, come l'avrebbe salutata, le parole che avrebbe pronunziate. Ma un'altra parola oscura e onnipossente si levava in quei giorni dal mistero del suo cuore. Volle aver qualche libro: gli portarono i *Fiori dei Santi.* Cominciò a leggere per passatempo; ma seguitò con sempre più vivo ardore. E non solamente prese ad amare le vite avventurose dei Santi descritte nel suo libro, ma desiderio lo strinse di imitare quelli, e di operare i fatti che veniva leggendo. Dapprima — narra la biografia — cotali voglie buone che il Signore seminava nel suo animo erano soffocate dalle spine delle cattive abitudini e dai contrari pensieri. Ma la divina misericordia, che aveva scelto Ignazio a suo soldato, ritornava di tempo in tempo a scuoterlo: nuove letture avvivavano quella scintilla di fede, armando lui di pensieri savi e veraci contro i falsi inganni del mondo. Così venne a prevalere nella sua anima la verità contro la menzogna, lo spirito contro i sensi, la luce contro le tenebre. E frattanto recuperava forza e lena per combattere imitando Gesù, nostro Capitano e Signore — perchè la fede spa-

gnola amava le immagini cavalleresche fra cui era cresciuta. Santa Teresa ha cantato:

El amor cuando es crecido
No puede estar sin obrar
Ni el fuerte sin pelear
Por amor de su Querido.

Nello stesso modo anche Don Chisciotte, leggendo i fatti dei Cavalieri, procurava di imitarli rinnovandone le gesta. La fantasia d'Ignazio accesa dalle vite dei Santi lo investe d'una cavalleria sacra, per la quale il Convertito muove alla battaglia contro gli uomini che non s'alimentano della sua fede; similmente Don Chisciotte crea a se stesso un mondo fantastico di cavalleria profana, ed esce alla campagna per sostenerne la realtà con l'asta e con la spada.

Diversa la milizia, ma uno lo spirito. Erano due riformatori che volevano assoggettare il mondo alla loro credenza: avendo avuto ciascuno la propria Rivelazione, miravano a illuminare l'umanità intera. E quasi per dare a noi un segno di questo loro accordo spirituale, i due cavalieri erranti vogliono l'uno e l'altro vegliare a un modo la veglia delle armi. Tutta una notte Ignazio passò in simbolica vigilia inginocchiato davanti a Nostra Signora di Monserrato, come Don Chisciotte fece nella taverna che a lui pareva castello,

fra il tavernaio castellano e le due rustiche schiave di Venere vagante, che la sua allucinazione trasformava in nobilissime damigelle.

Ma — se accettiamo per un momento questo modo d'intendere il romanzo — altri fratelli ebbe ancora Don Chisciotte, dopo Sant' Ignazio di Loyola. Trascorse fra i due un secolo, in cui l'entusiasmo divino e l'ispirazione mistica suscitarono un prodigioso fervore d'anime accese — un secolo in cui l'unione estatica con la Divinità parve così completa, secondo l'immagine di Santa Teresa, come l'unione di due faci che s'accostino a confondere la fiamma. Tutta la vita spagnuola fu invasa da quest'onda mistica fecondatrice d'estasi deliranti e di sovrumani congiungimenti. E poichè a cercar Dio nel cielo occorreva prima averne il riflesso nel proprio cuore, l'analisi intima s'affinò in ogni più rara sottigliezza, divenne intensa e ricca e profonda nello scandaglio incommensurabile dell'animo umano, recidendo i vincoli dell'esistenza terrena, isolando nel fosco mistero dell'universo due sole realtà congiunte in un ebbro delirio di luce : l'anima e Dio.

È il secolo di Miguel de Molinos, l'eretico buddista cristiano; di Luis de León, altissimo poeta di platonica serenità — è sopratutto

il secolo di Santa Teresa e di San Giovanni della Croce.

Giammai l'amore ha fatto del mondo invisibile una più visibile realtà — nè mai l'uomo conobbe più completa e profonda astrazione dall'universo esteriore nel suo universo interiore, cercando oltre le forme e i contorni delle cose una comunicazione con il loro spirito occulto. Se ben pochi sono gli uomini che pervengono a possedere la propria anima prima di morire, di quegli ardenti mistici può ben dirsi che la possederono intera e la donarono intera. Ciascuno di essi fu, almeno in principio, solitario nella sua coscienza — come Don Chisciotte. Santa Teresa passò vent'anni senza trovare un confessore. Tutti sembravano timidi a lei, non vedendo ciò che ella vedeva. « Troppi amici io avevo — ella scrisse — per ajutarmi a cadere nella freddezza e nell'indifferenza verso la Grazia ; ma per elevarmi si faceva intorno a me la più tragica solitudine ». Così Don Chisciotte. Era solitario nel suo sogno, mentre il curato e il barbiere si affaticavano invano a lacerarne l'illusione. Ma « chi muove ad un'alta impresa — lasciò scritto la Santa — è chiaro che dovrá molto lottare e tenere alti i pensieri per isforzarsi a rendere alte le opere ». La prima partenza di Teresa dalla casa paterna appartiene al medesimo

ordine di fatti morali che le partenze di Sant' Ignazio e di Don Chisciotte. « Avevo un fratello della mia età col quale ci univamo a legger vite di Santi; e vedendo i martirii che i Santi pativano per l'amore di Dio, stabilivamo di farci eremiti e di edificar romitaggi, in un orto presso la casa.... ». Con lo stesso fratello anche leggeva e componeva ella medesima storie di cavalleria, alimentando la nostalgia dei suoi sogni. E un giorno, i due bimbi fuggirono, cercando inconsci se stessi e Dio oltre le mura domestiche, nel mondo sconosciuto.

Sessant' anni dopo quel giorno, pervenuta animosamente al limitare della morte, Santa Teresa ordinerà ancora alle sue figlie spirituali: « Non compite i vostri esercizi per semplice abitudine; ma fate azioni eroiche le quali sieno di giorno in giorno più meritorie. Applicatevi ad avere desideri grandi: essi producono effetti preziosi, anche se non è possibile effettuarli ». Non sarebbe questo un ammonimento degno del Cavaliere dalla Triste Figura — che nulla potè attuare, ma seppe tutto desiderare?

Un uomo fu allora, che visse della vita e del cuore di Santa Teresa, com' ella di lui. Quando si incontravano, l' uno e l'altra si inginocchiava, e si benedivano a vicenda. Le

suore li sorprendevano talora divisi dalla grata del chiostro, ma assorti in un'estasi comune. Teresa lo chiamava padre della sua anima.

Era San Giovanni della Croce.

La sua esaltazione mistica ci apparisce anche più pura e intensa che non sia quella della sua amica. Nelle opere ch'egli ci ha lasciate, veramente si tace ogni suono della vita terrestre: è il silenzio dell' anima nuda, la chiarità diffusa e penetrante d'una luce immateriale, che da misteriosi fari divini si diffonde sulla notte oscura del mondo. Per farsi atto alla mistica unione, insegna Giovanni, l'asceta deve disciogliersi e purificarsi da ogni conoscenza sensitiva e intellettuale. Per ottenere l'ebbrezza contemplativa, è meglio non intendere che intendere; meglio acciecarsi e porre sè nell' ombra con fervente spirito di fede, piuttosto che voler con mezzi umani aprire l'occhio al raggio sovrumano. L'anima che cerca la rivelazione deve uscir silenziosamente dalla sfera dell' intelletto come da quella dei sensi: così come uscirà dalla sua casa Don Chisciotte, mentre si ostinano a trattenerlo coloro i quali appunto non vedono se non con gli occhi dei sensi e dell' intelletto. La fuga dell' anima è simboleggiata da Giovanni in quella famosa canzone che incomincia

Oh felice ventura!
Uscii non osservata
Essendo già la casa addormentata.

« Perchè, dovendo quest' anima avventurarsi a compiere un' azione tanto eroica e rara, qual' era congiungersi con Dio, doveva uscire e andar lontano, là dove Dio può trovarsi nella solitudine ». Per chi non guardi alle apparenze e agli effetti delle cose, ma al valore intimo e sostanziale di esse, Don Chisciotte che annienta la sua vita reale e si oblia in una visione fantastica del mondo non sembra in nulla dissimile da quelli che la comune vita gettavano lungi da sè per esaltarsi in una visione spirituale; ed anche abbiamo veduto come qualche circostanza esteriore della conversione alla propria legge interna sia la medesima per Don Chisciotte e per alcuni dei grandi Mistici suoi contemporanei.

C'è fra loro una parentela d'anime, anche se li distingue una differenza d'obietto e di grado nell'astrazione. Le cavalcate di Don Chisciotte sono mosse dallo stesso slancio che conduceva gli altri alla *Subida del Monte Carmelo* o al *Camino de perfección*. Quel che importa, non è l'oggetto delle nostre passioni; è l'ardore con cui sappiamo appassionarci. E invero, là dove Giovanni della Croce descrive le forme illusorie dell'astrazione mistica sembra voler anti-

cipare un giudizio psicologico sul venturo Cavaliere della Mancia. In molte pagine dimostra come l'intelletto derivi le sue conoscenze da via naturale o soprannaturale; di tali conoscenze alcune sono corporee, altre spirituali. Le corporee si acquistano o mediante i sensi o mediante la fantasia. Con la vista si contemplano figure non umane, straordinarie luci e splendori; con l'udito si percepiscono parole misteriose, con l'olfatto si sentono odori soavissimi provenienti da oggetti ignoti; dà il gusto dolci sapori, il tatto ineffabili sensazioni. E in tutte queste cose è celato l'inganno: l'anima le segue credendo sieno tangibili beni, e si discosta dalla guida sicura della fede. Ma più danno reca il senso interiore — la fantasia — creando forme e immagini sensibili che impediscono l'elevazione a Dio. Nondimeno sono cotali immagini alimento dell'anima. Per esse deve l'anima passare, innanzi che giunga al termine del riposo spirituale. E solo si dovrà por mente a non fermarsi in quelle, se si vuole salire più alto, « così come i gradini sono altra cosa che il sommo della scala; e se colui che ascende non si lasciasse dietro i gradini fino all'ultimo, non mai giungerebbe al piano luogo del riposo ». Sono invece molti, i quali, empiendo lo spirito di immagini e di forme, non sanno più disciogliersene per attingere i veri beni spi-

rituali, interni ed invisibili — e in questo stato molto si travagliano, perchè in luogo di raggiungere la pace, vedono aumentar la fatica e l'inquietudine dell'anima.

Così avvenne a Don Chisciotte. Fu vinto e morì.

E per questo noi amiamo Don Chisciotte.

II.

Ora, questo eroe mistico può essere, forse, il *nostro* Don Chisciotte. Rimane a vedere fino a che punto sia anche il Don Chisciotte di Cervantes.

Nessun cavaliere fantastico è stato circondato da una così diffusa e intima simpatia umana. E quando un essere tocca profondamente la nostra sensibilità, tutti siamo inconsciamente condotti a trasfigurarlo un poco. È la *cristallizzazione* di Stendhal. Non è vero che noi amiamo Don Chisciotte perchè ci diverte: lo amiamo perchè ci commuove.

Of all tales 't is the saddest — and more sad
Because it makes us smile: his hero 's right,
And still pursues the right; to curb the bad
His only object, and 'gainst odds to fight
His guerdon: 't is his virtues makes him mad!
. . . . . .
. . . . . .
Redressing injury, revenging wrong,
To aid the damsel and destroy the caitiff;

Opposing single the united strong
From foreign joke to free the helpless native:—
Alas! must noblest wiews, like an old song,
Be for mere fancy 's sport a thema creative,
A jest a ridle, Fame throught thick and thin sought!

(*Don Juan*, XIII, st. 9-10)

Così ha cantato Byron: il quale tuttavia accusa Cervantes d'aver lasciato cader troppi colpi addosso al suo eroe, spegnendo con l'ironia il fuoco eroico dell'anima spagnuola:

Cervantes smiled Spain 's chivalry away;
A single laugh demolish 'd the right arm
Of his own country;— seldom since that day
Has Spain had heroes. While Romance could charm,
The wordl gave ground before her bright array;
And therefore have his volumes done such harm,
That all their glory, as a composition,
Was dearly purchased by his land 's perdition.

Ma Byron ha torto. Il fuoco eroico è così poco spento, che molti seguitano a vedere in Don Chisciotte una forza esaltatrice capace d'illuminare col suo esempio le anime opache degli uomini. E se anche sorridiamo di Don Chisciotte, le sue delusioni e i colpi della sorte feriscono un poco anche noi.

Naturalmente, questa simpatia commossa che accompagna il sorriso può benissimo fare a meno delle interpretazioni trascendentali.

I cacciatori del simbolo, in tutte le sue mol-

teplici varietà, si fondano principalmente sopra il contrasto fra Don Chisciotte e Sancio Panza. L'ala e la terra, la fantasia e la realtà, l'illusione e il buon senso, il sogno e il risveglio, l'ideale generoso e la brutalità plebea — qualunque aspetto si sia voluto dare al simbolo, restano ferme ai due poli avversi le contrastanti figure del cavaliere e del suo scudiero.

Ebbene: chi voglia, come dicevo innanzi, seguire con umiltà di spirito e con senso d'amore i due dissimili eroi, vivendo nella loro intimità quotidiana, e sentendo a poco a poco trasfuso in sè tutto il loro mondo interiore, finisce con l'apprendere che tra i due non è alcun dissidio sostanziale. Sancio non è che il contrapposto *apparente* di Don Chisciotte. Le ragioni della sua perenne vitalità stanno in ciò che egli *è* artisticamente, e non in ciò ch' egli dovrebbe significare o contrastare.

Il porre accanto un carattere elevato e un carattere basso, uno spirito eroico e una comica natura plebea, era comune nel teatro di Spagna; il quale usò, per esempio, fin dalle sue origini, intrecciare gli amori dei padroni e dei servi in azioni parallele, perchè una scena sentimentalmente romantica venisse ad alternarsi coi lazzi dell' erotica popolaresca. Altri ha voluto riconoscere un progenitore di

Sancio nel « Ribaldo » del *Caballero Cifar* — il più antico romanzo cavalleresco originale di Spagna, dove la cavalleria si confonde farraginosamente con la pietà, l'ammaestramento morale, le avventure e i miracoli di terra e di mare e di cielo. Ribaldo è uno scudiero sentenzioso, che ama discorrere per proverbi come Sancio; ma a differenza di Sancio è valoroso ed astuto, fino a meritarsi gli sproni di cavaliere. Anche ammesso che Cervantes lo conoscesse, è ben certo che non lo imitò. Tuttavia il sentenzioso scudiere di quell'informe romanzo del Trecento ha pur qualche valore come la prima nota di realismo popolare e di carattere nazionale, che sia entrata nel mondo astrattamente incolore della finzione romanzesca spagnuola.

Se da qualcosa deriva Sancio, fuor che dal popolo vivente, deriva dal teatro. È vero che nei libri di cavalleria ogni cavaliere ha il suo scudiero: ma questo non appare mai, fuor che un poco nell'unica eccezione del *Caballero Cifar*, come un personaggio comico in antitesi col padrone. E Sancio è, senza dubbio, d'un comico dissimile da quello del suo signore. Ma che cosa si cela in fondo al suo essere? Qual senso hanno per lui le mille spaventose avventure della cavalleria errante? Nei terrori della notte solitaria, sotto la greve tenebra del cielo, fra le angosce dei

colpi ricevuti o temuti, incontro ai miraggi che s' affollano sulla via malsicura di Don Chisciotte, Sancio é anch' egli spinto dalla forza di un sogno. Don Chisciotte aspira a rigenerare il mondo con la potenza del braccio e con l' impeto di Ronzinante: Sancio vede in cima d'ogni travaglio la speranza dell' isola da governare e del tesoro da guadagnare. Don Chisciotte ha il sogno eroico — Sancio ha il sogno plebeo. Don Chisciotte è rigidamente chiuso nel cerchio della sua mania, che lo stringe come l'armatura di ferro — Sancio pende incerto tra il mondo delle apparenze sognate e quello delle realtà patite. Nella sua coscienza crepuscolare si disegnano i contorni del vero: ma fin che l'esperienza non l'abbia fiaccato, egli crede in Don Chisciotte perchè Don Chisciotte offre un miraggio al pigro volo radente della sua fantasia. Non c' è contrasto: c' è dissimiglianza. Non sono due simboli in conflitto, ma due diverse nature comiche. E ne può esser prova il fatto, che la figura di Sancio si trasforma nel corso dell' opera secondo le convenienze esclusivamente artistiche del racconto. Quando nella seconda parte la rappresentazione di Don Chisciotte sembra compiuta, e l'eroe che già ci ha svelato tutto se stesso sta per disseccarsi in una vana sovrapposizione di episodi, è Sancio che prende il soprav-

vento: ma un altro Sancio, trasformato per la necessaria varietà della narrazione. Così i Sancio sono due. Qui diminuisce il rilievo drammatico, e si allungano i discorsi; i capitoli succedentisi un pò faticosamente si sostengono con artifizio di tirate, di sottigliezze, di lenocini verbali d' ogni genere, quali i proverbi e i giochi di parole in cui Sancio è maestro. La seconda parte è il romanzo di Sancio — Sancio trasformato in *gracioso*, mentre viceversa i lineamenti di Don Chisciotte si alterano nella caricatura buffonesca. « Perecía de risa la Duquesa en oyendo parlar á Sancho, y en su opinión lo tenía por más gracioso *y por más loco que á su amo*, y muchos hubo en aquel tiempo que fueron deste mismo parecer » (c. XXXII). Più che mai, Sancio diventa un *tipo* del teatro: « La más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque no lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple » (c. III).

Ancora è illuso qualche volta dai miraggi di Don Chisciotte, in quell' incerto oscillar del suo spirito tra il senso della realtà e l'abbagliamento della fantasia: fino a credere che fosse verità quell' incantamento di Dulcinea in cui egli medesimo aveva fatto da incantatore per burla. Così, la sua natura comica è bifronte, e i due aspetti si vengono a confondere in una complessa armonia: « Tiene

á veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple ó agudo causa no pequeño contento : tiene malicias que le condenan por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo: duda de todo, y créelo todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo » (c. XXXII). Tanto lontano era Sancio, nell'intendimento del suo creatore, dall'unità alquanto rigida d'un significato simbolico, e tanto era vana nella critica l'affannosa ricerca di quel simbolo !

Non era anche il comico di Don Chisciotte, sia pure in tutt'altra sfera morale, poggiato in parte sopra un dissidio intimo parallelo a quello di Sancio ? Don Chisciotte era « un cuerdo loco, y un loco que tiraba á cuerdo » ossia un savio con la sua vena di pazzia, e un pazzo che aveva molto del savio. (c. XVII). E le due figure che per secoli sono apparse alla critica in violento contrasto, si toccano in realtà sotto molti rispetti. Non il loro contrasto, ripeto, forma il nucleo centrale del romanzo: bensì la perfetta rappresentazione di due tipi diversamente comici, che traggono un maraviglioso rilievo dalla reciproca vicinanza, e che s'incontrano in una sostanziale affinità. « Tal cavaliere e tale scudiero, che parevano foggiati entrambi in un medesimo stampo » (c. II).

A ribadire il falso concetto della portata trascendentale del romanzo, ha poi molto contribuito una certa confusione tra il poeta e la sua creatura—tra l'anima di Cervantes e l' anima di Don Chisciotte.

E' vero che un' opera di poesia non può essere troppo diversa dal suo autore ? È vero che la vita di quella ha per necessità le sue radici nella vita di questo ? Gli eroi di Byron sono Byron. L'anima di Wilhelm Meister è una parte dell' anima di Goethe. E così, dicono, Don Chisciotte può essere Cervantes: Cervantes nella sua dolorosa vita di aspirazioni ideali, perennemente ghermite nel volo da un destino d'ombra e di sciagura.

In questa equazione, c' è qualche aspetto di verità. Somiglia il destino dell' eroe sempre deluso, ma sempre disposto a risalire in sella per correre a nuove battaglie e nuovi colpi sotto il vano usbergo dell' animo invitto, al destino del poeta che la vita intera trascinò infaticato nell' ascesa d' un Calvario sempre più aspro, opponendo alla sorte avversa i suoi cari fantasmi. E la Chimera della poesia era per Cervantes una divina suscitatrice di immagini, davanti a cui scendeva l'oblio sulle realtà tangibili e maligne della vita reale. Si potrebbe parlare anche d' una certa affinità fisica, ricordando « el rostro aquileño, la nariz corva, los bigotes grandes » del poeta (quale

descrive se stesso nel prologo delle Novelle), e « la nariz aquilena y algo corva » ed i « bigotes grandes » del Cavaliere (II, c. XIV); e soprattutto tener conto dei moltissimi luoghi in cui Don Chisciotte, quando ragiona da savio, espone senza dubbio opinioni dell'autore. Ma le opinioni personali di Cervantes sono espresse qualche volta anche dal curato e dal baccelliere, o magari da Sancio Panza.

Quante volte la critica si è posto innanzi il problema delle « intenzioni » del *Don Chisciotte*? Ne abbiamo veduto qualcosa. E senza parlar di quelle che i posteri gli hanno attribuite, ci sono le altre manifestate dall'autore. Non avranno un valore definitivo neppur queste, se chi deve parlare è l'opera e non l'autore: ma insomma spetta loro almeno un diritto di precedenza sulle parole altrui. Ho citato, più sopra, le parole di Cervantes. Ed ecco, per seguitare, che cosa dice nel Prologo un interlocutore:

— « Poi che la vostra opera non mira se non a disfare l'autorità e il favore di cui godono universalmente i libri di cavalleria, non vi occorre andar mendicando sentenze di filosofi, massime della Scrittura, favole di poeti, orazioni di rètori e miracoli di santi: ma solo procurar che pianamente, con parole espressive, oneste e ben collocate, si formi il vostro stile sonoro e brioso, dipingendo

fin dove è possibile il vostro intento, e facendo intendere i vostri concetti senza intricarli ed oscurarli. Procurate insieme che leggendo la vostra storia si muova al riso chi è malinconico, e più del consueto rida chi è gaio; si diletti il lettore senza malizia, e ammiri l'invenzione il lettore intelligente; non la disprezzino gli uomini gravi, nè tralascino di lodarla i saggi. In effetto, ponete la mira ad abbattere la congerie traballante di questi libri di cavalleria, aborriti da tanti ed esaltati da più: che se giungerete a questo, non sarà cosa da poco ».

È evidente che la prima ispirazione dell'opera fu una fantasia di letterato. Queste dichiarazioni non avrebbero la minima importanza, se davvero l'opera così iniziata si fosse poi distolta dalla via a cui l'autore l'incamminava: se Ronzinante, impennatosi tra le mani malferme del suo cavaliere, lo avesse rapito inconscio a voli più peregrini. Ma pur nel corso dell'opera, Cervantes non tralascia di ricordare il fine che prima lo mosse, e che ancora sta davanti al suo spirito. Ricordiamo la scena della biblioteca, il rogo a cui barbiere e curato condannano i libri di più impura fantasia e di stile più falso; la discussione avvenuta nella *venta* tra il medesimo curato e un oste di umor cavalleresco, il quale non sa rinunziare ai so-

gni di Felixmarte di Hircania e di Don Cirongilio di Tracia (I, c. XXXII); ricordiamo, sul finire della prima parte, l' estremo inno che Don Chisciotte preso nell'incantamento alza ai poemi delle sue visioni. Quegli ultimi capitoli sono come una conclusione, in cui l'autore vuol raccogliere il senso generale della sua opera ; e non lasciano dubbio sul fatto che non solo nessuna significazione trascendentale s' era mai affacciata, sia intenzionalmente, sia di riflesso, alla mente del poeta, ms che lo spirito stesso dell'opera vi si opponeva.

Don Chisciotte è prigioniero del supposto incantesimo, chiuso in una gabbia sul carro trascinato dai buoi ; ma lungi dall' intenerirsene, il poeta vuole ancora suscitare il nostro riso con qualche motivo di farsa grossolana (c. XLIX). Ed ecco che per due pagine di fila il canonico incontrato nel cammino prorompe in una fierissima invettiva contro i libri di cavalleria — invettiva ragionata nella sua violenza , piena di argomentazioni tecniche con le quali il senso artistico di Cervantes mostra punto per punto ciò che più l' offende nel disordine, nell' incongruenza , nell' inverosimiglianza barocca dei romanzi che ancora corrono il mercato. Messo per questa via , Cervantes non si ferma più : al canonico risponde il curato , e

dai cattivi romanzi si passa a discorrere delle cattive commedie trionfanti sulle scene spagnuole, quelle medesime scene che sono chiuse invece alle commedie di Cervantes... È, insomma, un furore *livresque*, quello di cui ardono queste pagine: tanto più vivo e sincero, in quanto il gusto di chi le scrive s'accorda coi rancori dello scrittore poco letto e dell' autor comico poco rappresentato, di fronte ad un pubblico avvezzo a merce men fina della sua. E ancora le ultime parole del libro, nella seconda parte, non suoneranno diversamente: « Altro non è stato il mio desiderio, se non fare aborrire dagli uomini le false e stravaganti storie dei libri di cavalleria... »

Ora, poi che il Cavaliere dalla Triste Figura rappresenta nel pensiero di colui che lo ha creato il prodotto lamentevole di quella cattiva letteratura derisa, disprezzata, condannata con furore, è assurdo da parte nostra scorgere in lui deliberatamente riflessi i lineamenti morali dell'autore, e trarre da codesto riflesso una qualsivoglia conseguenza. Attribuire alla manìa di Don Chisciotte un senso trascendentale, e farne quasi il simbolo di un'idealità che accende col sovrano potere del suo raggio le oscure realtà quotidiane, è un errore soggettivo che ci porta fuori del mondo poetico di Cervantes.

Ma non basta. Abbiamo veduto che nel racconto la figura di Sancio si altera a poco a poco, fino a diventare diversa da sè medesima. Ebbene, come lo scudiero si sdoppia il Cavaliere.

Don Chisciotte assorto nel suo sogno, errante solitario tra un popolo di visioni, impavido dinanzi ai mulini a vento, è una figura comica che ci avvince con il suo fascino eroico, è un fratello spirituale di quanti combattono abbagliati da un' illusione contro la vita ostile. Ma in cento altri luoghi, Don Chisciotte si trasforma in un tipo grottesco. È grottesco fra le braccia della tavernaja Maritornes; è grottesco alla corte dei Duchi, ridicolo ludibrio di villani e di servi. E questo è un punto essenziale da studiare: il punto, cioè, dove il comico finisce e incomincia il grottesco brutale, violento, grossolano. La prima parte del romanzo è prevalentemente comica, nella seconda prevale il grottesco. Don Chisciotte vi diviene la caricatura di se stesso. Qui, dove la figura austera dell'inconsapevole maniaco si stempera sotto l' azione delle burle grossolane di cui egli è vittima, qui dove il sottile *humour* comico si gonfia e si deforma nel grottesco, e il sorriso diventa risata, qui si ha la miglior prova che Cervantes nè volle raffigurar sè medesimo nel suo eroe, nè farlo più o meno

deliberatamente depositario d'una verità superiore.

Don Chisciotte è qualchecosa di più e di meno che un simbolo. È una creatura d'arte perfetta, che ha tutta la profondità e il rilievo della vita reale. E lo scrittore a cui più sovente s'è attribuito il proposito d'ingombrar di se stesso la narrazione, è invece il più puro, il più sincero precursore di quella *impersonalità* — sia pure solo apparente — che dopo tre secoli e mezzo ostentava l'autore di *Madame Bovary*. Flaubert, difatti, ha adorato Cervantes. E noi tutti conosciamo il « famoso hidalgo » Don Chisciotte, nel suo corpo e nel suo spirito, come raramente perveniamo a conoscere gli uomini vivi che ci stanno dintorno. Bastano le prime pagine a farci vivere nella più stretta intimità con lui, *en un lugar de la Mancha*, tra l'« ama », la « sobrina » e Ronzinante. Lo vediamo subito nella sua vita di tutti i giorni, sappiamo come si veste e come si nutre. La sobrietà lucida, nervosa dello stile ce lo presenta con l'illusione intera della vita. Il primo sentimento che egli ci ispira, è proprio quella simpatia che noi proviamo sempre per coloro che ci svelano fino in fondo il segreto della loro anima e la ragione dei loro atti. È una simpatia originata appunto dal perfettissimo magistero dell'arte.

Ma a poco a poco, questa prima simpatia tutta estetica ci penetra tanto profondamente, da mutarsi in simpatia morale. Si finisce col soffrire vedendo che un nostro amico puro, buono, acceso di sempre eguale fede e guidato dal cuore sempre fermo, deve inciampare a ogni passo nelle pietre della via. Con la tenerezza che ci ispira la prodigiosa *umanità* di quell'eroe non più letterario, veniamo ad esser meno colpiti dal ridicolo delle sue imprese che dall' animo invitto con cui le affronta. Attraverso il sorriso, cominciamo a sentire qualche cosa di superiore a noi, in quel povero essere malato che quanto più soffre, tanto più si ostina a sognare. Ci diverte, senza dubbio: ci diverte quando lo vediamo armato cavaliere nella taverna, e quando prende per cavalieri erranti i pacifici borghesi da via maestra, o quando taglia a colpi di spada le gonfie otri di vino scambiate per giganti, o quando scopre l'elmo di Mambrino in testa a un barbiere vagabondo. Ci diverte anche più, quando l' immonda serva d'osteria, entrando a tentoni nella camera oscura in cerca del mulattiere suo amante, è invece ghermita al passaggio da Don Chisciotte — e istantaneamente si trasfigura in una principessa maravigliosa, che viene a tentare il suo cuore. Sorridiamo forse un pò meno, quando un' oscura contadina della

Mancia si trasforma nella divina Dulcinea, fiore d'ogni grazia e d'ogni beltà: non somigliano un poco gli amori di noi savii a questo amore di visionario? non trasmutiamo anche noi in un divino fantasma le semplici creature umane del nostro amore? Dietro ogni Beatrice si nasconde Dulcinea. Ci diverte, ripeto. Ma insomma sentiamo che nella selva degli incantesimi e delle fantasmagorie s'aggira un cuore eroico. Il leone che Don Chisciotte incontra chiuso in gabbia nella campagna, è un leone per davvero: e se, apertagli la gabbia per ordine di lui, invece di azzannare l'avversario spettrale che lo attende con la lancia in resta, fermo sulle deboli gambe, preferisce sbadigliargli in faccia e voltargli la coda, vuol dire che Don Chisciotte in quel momento era più leonino del leone. I mulini a vento non sono giganti, ma Don Chisciotte è persuaso che siano giganti, e pure s'avventa contro ad essi con franca spada e con cuore gioioso.

Gli uomini che incontra per la via battuta o nella solitudine dei campi sono, senza dubbio, più ragionevoli di lui. Sono villani, cittadini, ecclesiastici, piccola gente, grandi signori, mercanti, malviventi: tutte le sfumature dell'umanità, tutte le multiformi creature arrampicate sulla grande scala sociale, che si danno da fare per godere la vita o per

soffrire la vita. Eppure fra tanti esseri che somigliano a noi, la più ardente sostanza ideale non è forse accumulata nel maniaco a cui non vorremmo rassomigliare — in Don Chisciotte?

E Cervantes deve aver sentito questo fascino come noi. In lui, come in noi, la simpatia artistica per l'eroe allampanato, debole di testa e di braccio, coperto d'armi per ridere, che esce un giorno dalla sua pacifica casetta borghese per rigenerare il mondo, dev'essersi inconsciamente ma invincibilmente integrata con un oscuro senso d'affinità morale. E qui sta appunto il più delicato fascino del libro — qui sta il nodo che, salvo qualche momento di debolezza nell'autore — ferma il *Don Chisciotte* sull'orlo del *humour* più profondo e più fine, e trattiene quasi sempre il sorriso dal pericolo di sconciarsi in una risata grossolana.

Tutto ciò, inteso con discrezione, è lontanissimo dai simboli: è solamente il profumo impalpabile che aleggia sui travagli del Cavaliere. Non si tratta di veder crudamente rappresentato il contrasto fra la realtà e l'ideale, o altre simili cose. Nemmeno si tratta di voler costruire un *nostro* Don Chisciotte, e filosofando cercare nella *nostra* concezione delle cose se egli sia un pazzo o un savio d'ordine superiore, un mistico fratello di San-

t' Ignazio o un simbolo della caduca illusione universale. Don Chisciotte e Sancio Panza non significano se non quello che sono: due comici tipi umani, espressi con profondità e rilievo maravigliosi da un genio creatore. Ma rinunziando alle significazioni astratte per tenerci fermi alla semplice umanità dei personaggi, non perderemo nulla nel cambio. Ciò che il vero genio crea, sia pur chiuso nei confini di un carattere particolare, reca istintivamente l'impronta dell' universale e dell' eterno. Ogni rappresentazione artistica la quale nasca veramente dalle scaturigini intime e segrete della vita è, di necessità, universale come la vita. Il divino palpito che agita i cuori degli uomini sul ritmo della passione d'Isotta nella musica wagneriana, rinnova nei secoli il palpito isolato di due remoti amanti che per la bellezza della loro passione diventano un simbolo di passione. Anche Wilhelm Meister peregrinò, ne' suoi *Lehrjahren* e *Wanderjahren*, pei sentieri del mondo, incontrandovi ogni sorta di uomini ciascuno dei quali era circoscritto nella cerchia dei propri sentimenti o dei proprii interessi : ma poi che quegli uomini sono descritti da Goethe, noi sentiamo fin nei più umili tra essi qualcosa che li fa immagine di una vasta umanità, e proviamo il bisogno di riconoscere nei loro cuori il nostro cuore.

Prima di finire il Don *Chisciotte*, Cervantes aveva descritto un caso tipico di mania nella novella che s' intitola dal *licenciado Vidriera*. Costui è un povero ragazzo pieno d'ingegno e di miseria, che si tira su servendo a Salamanca due studenti ricchi, per seguire con essi l'Università e farsi dottore. Un bel giorno si parte e va per qualche tempo girando il mondo da soldato, poi torna in patria a compire gli studi. Ma colà, pel sortilegio d' una donna che volendo farsi amare sbagliò il rimedio magico, invece di trovar l'amore egli perse il cervello. Gli parve esser diventato di vetro, e per questa fantasia, se qualcuno gli si avvicinava, dava terribili grida supplicando non lo toccassero, per non romperlo: chè egli era fatto non di carne come gli altri uomini, ma di vetro tutto quanto. Malgrado questo era egli, come Don Chisciotte, un maniaco ragionevolissimo in tutto ciò che non toccasse la sua mania: tanto che da ogni parte lo si interrogava, e sempre egli veniva rispondendo motti arguti o sapienti, seguito da gran turba di popolo.

Dopo un paio d' anni di questa malattia, un religioso lo guarì. Ed egli, cui tutti prestavano orecchio quand' era folle, avrebbe ora voluto trovare uditori da savio, per campar la vita facendo valere la sua scienza. Ma finì che la saviezza stava per farlo morir di fame;

sì che maledicendo la corte dove si era recato, come nemica dei saggi vergognosi e dei virtuosi timidi, volle lasciar le lettere e riprendere l'antico mestiere delle armi.

In questa conclusione par di sentire l'eco d'un risentimento personale. Così di ricordi personali è tessuto il racconto del viaggio che il Licenziato fece in Italia, ed è singolare che le note autobiografiche abbondino appunto in una novella apparsa a qualche critico come affine al *Don Chisciotte.* Nel fragile, delicatissimo uomo di vetro che soffre ai contatti umani e pur va tra gli uomini flagellandone con la sua satira mordace le debolezze e le ipocrisie, hanno voluto vedere l'incarnazione dello spirito di Cervantes e il presagio di Don Chisciotte.

Può essere. Ma se anche Cervantes ha voluto dar qualcosa di sè al Licenziato di vetro, non è riuscito tuttavia a infondergli il soffio vitale. La novella è faticosa e slegata. Si può dividere in parti che non hanno nessun vincolo interno: la descrizione delle città italiane, la raccolta dei motti arguti di Vidriera. E per difetto d'arte, costui non significherà mai nulla ai nostri occhi: appunto perchè rimane sempre un rigido *mannequin* letterario, impenetrabile al riflesso iridescente della vita. Mentre Don Chisciotte, vivente eroe comico,

è invece profondo, contraddittorio, ondeggiante, inafferrabile come la vita.

E questo è, guardato con umiltà di spirito, il Don Chisciotte di Cervantes.

III.

Riposato dei primi travagli, Don Chisciotte aveva già calzati gli sproni per uscire ancora una volta al suo viaggio di ventura. Ma innanzi che la seconda parte del romanzo venisse in luce, l'autore raccolse in volume le commedie che nessun teatro voleva più mettergli in iscena. E una di quelle commedie, divulgate così nell'intervallo tra le due parti di un'opera che voleva essere e parve una battaglia vinta contro la cavalleria fantastica, è appunto un fantastico romanzo di cavalleria.

S'intitola *La casa de los celos;* e sono, come di consueto, tre atti. Tre atti pieni della beltà folgorante di Angelica inseguita da Orlando e Rinaldo rivali, tra gli incanti di Malagigi, all'ombra della barba fiorita di Carlo Imperatore.

In una prima scena, lontanamente ispirantesi al Boiardo (*Orl. Inn.*, I, I, 15 sgg.), Rinaldo che si crede beffato da Orlando e da Gano per la sua disadorna povertà, grida fiere minacce in ottava rima. Lo rasserena Orlando,

a dispetto di Gano; ma un paggio frattanto annuncia il prossimo arrivo in corte d'una « dea del cielo ». È la grande scena boiardesca: l'apparizione d'Angelica, la disfida in nome dell'Argalìa, l'offerta maravigliosa al vincitore. Malagigi, in sospetto, è pronto agli incantesimi; scoperta l'insidia dell'ammaliatrice dovrà sforzarsi ai ripari, mentre Orlando e Rinaldo, già frementi rivali, galoppano sulla traccia d'Angelica fuggitiva. E d'ora innanzi, il dramma sarà tutto un intrico d'avventure e d'incanti nella selva d'Ardenna, feconda per i cavalieri com' erano per Don Chisciotte i piani della Mancia—un intrico selvaggio, che ci fa ripensare con desiderio alle umili origini del teatro spagnuolo ancor così vicine nel tempo e pur così lontane; quando, come dice lo stesso Cervantes, « non c'erano ancora nè macchine spettacolose, nè disfide di mori e di cristiani, a piedi o a cavallo; non c'erano personaggi che uscissero o paressero uscire dal centro della terra attraverso un buco della scena, e neppure scendevano dal cielo nubi con anime o con angeli »!

Merlino il mago incanta la spada di Orlando perchè non ferisca, piange Angelica il fraterno lutto dell'Argalìa gettato nel rivo da Ferraù vincitore, Marfisa incerta s'aggira tra' misteri della selva, e in mezzo ai pastori si rifugia infine Angelica fuggendo gli avventu-

rosi amanti. Perchè Rinaldo s' arresti dall' amore e dalla caccia, Malagigi gli appare balzando improvviso di tra le fauci ardenti d'un dragone. Come fantasia, potrebbe bastare. Ma no. I Mali d'Amore sfilano, personificati, al suono d'una musica triste. Sovra un carro tirato dai leoni della montagna sfolgora Afrodite, che Merlino strappa alle braccia di Adone ; da una nube salta fuori Cupido , a svelare i prodigi occulti della fontana di Ardenna. La Mala Fama in vesti nere, nere ali, parrucca nera, e la Buona Fama biancovestita versano a vicenda sulla passione d'Orlando i loro consigli.

Fra tutto ciò, nascosto nella rete dei suoi miracoli, si cela Malagigi. Lui è il vero protagonista. Per lui il dramma si trasmuta in una *féerie* gigantesca, in una fiaba mostruosa. È Malagigi che finge agli occhi di Rinaldo la visione d'Angelica straziata dai satiri lascivi; è Malagigi ancora che per incantamento, quando Orlando vibra la lancia contro Ferraù, fa sorgere improvvisa Angelica davanti alla punta dell'arma—e appena ha Orlando il tempo di gettarsele ai piedi, che si trova a stringere invece i piedi demoniaci di un satiro maligno. Marfisa getta frattanto ai Paladini una sua sonora sfida, ma dal cielo discende alfine su quel pallido viluppo d' avventure e di sogni e di magie un angelo messo

di Dio, che annunzia la grande irruzione saracina alle porte del regno cristiano. Veste le dure armi Agramante, si parte Ferraù d'Andalusia, manda i suoi mori Saragozza , Rodomonte feroce s' avanza con Marsilio. Alle armi i Paladini ! Affidata al duca Namo, Angelica sarà il premio del più forte. Rinaldo con Orlando, finalmente placati, sognano la battaglia e la dolce conquista : solo nell' ombra Malagigi, l' incantatore, pensa al futuro strazio di Roncisvalle.

Se il curato, amico e consigliere di Don Chisciotte, avesse trovata la *Casa de los celos* nella biblioteca di lui, non è dubbio che il dramma cavalleresco sarebbe finito tra le fiamme con Florismarte de Hircania o Don Olivante de Laura. « Come è possibile, esclamava egli nel suo borghese buon senso, che vi sia mente umana cui si possa dare a intendere che sia esistita una tal folla di donzelle errabonde, e draghi, e giganti, e tante inaudite avventure, tanti generi d'incantesimi, tanta bizzarria di costumi, tante donne guerriere, e infine tante e così varie cose quante ne contengono i libri di cavalleria ? » *La casa de los celos*, pasticcio cavalleresco messo insieme da chi compose il *Don Chisciotte*, é qualche cosa di più importante che un cattivo dramma: è una specie di assurdo psicologico.

E vale la pena di occuparsene, se da essa può venir qualche raggio a illuminare sempre meglio il segreto del romanzo.

È bene dire subito che nessun proposito di satira o di caricatura si cela in questo dramma. I caratteri sono tutti conformi alla tradizione. Carlo Magno, Gano, Malagigi e gli altri non sono qui dissimili da quel che erano nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto. Rinaldo, qualche volta, è comico più che eroico nel furore delle sue bravate:

> Pues juro a fe, que aunque le valga Roma,
> Que le mate y le guise y me lo coma.

Ma anche questo era nella tradizione. E l'intento del poeta, lontano da ogni proposito satirico, si dimostra specialmente nel portar sulla scena, tra quei suoi fantocci carolingi, Bernardo del Carpio. Dove gli altri eroi trasognano e vaneggiano, cavalieri d'Amore, Bernardo è invece il grave cavaliere di Spagna. Ricompare, senza necessità, a ogni tratto. Artisticamente, è un ingombro. Ma il poeta sembra affidargli la missione di rappresentare in mezzo a quei vaneggiamenti sentimentali la dignità dell'amor nazionale e l'altezza delle nobili lotte. — Lascia queste selve dove tu cieco cammini, grida a lui enfaticamente Merlino; torna, Bernardo, torna

là dove t' attende immortale la Fama! — Ma Bernardo preferisce mettere a prova il suo bravo cuore spagnuolo, disfidando i Paladini. Dovrà intervenire alla fine un' allegorica Castiglia ad ammonire il figliuol prodigo, e trarlo per occulti cammini al patrio suolo.

Comica è solamente qualche nota episodica. C'è per esempio uno scudiero biscaglino di Bernardo del Carpio, che s'annoia di seguir costui per le selve come s' annoiava spesso Sancio Panza sulle orme di Ronzinante (il *vizcaino*, col suo parlar dialettale, era uno dei *tipi* nella commedia del tempo). Don Chisciotte e Sancio tornano alla memoria a proposito d' una scena, dove Rinaldo descrive a un pastore gli occhi stellanti, i capelli d'oro, la fronte pari a spaziosa riviera, i denti duplice fila di perle d' Oriente, il collo che è colonna al cielo del volto... e il pastore risponde beffandosi dell'esemplificazione troppo immaginosa. Egualmente episodiche sono alcune graziose scene pastorali: un' Arcadia finemente realistica, un fresco *buen retiro* in mezzo al tumulto magico e cavalleresco del dramma. Non è l'Arcadia fiorita in romanzi come la *Galatea* all'ombra del Sannazaro: è piuttosto il realismo pastorale fissatosi in forme durature nel teatro spagnuolo dal tempo di Juan del Encina o meglio di Bartolomé

de Torres Naharro, ma temperato da un ingegno più armonioso e più fine.

Scene comiche di pastori pose già il vecchio teatro anche in drammi tragicamente sentimentali; *La casa de los celos* rimane una seria finzione cavalleresca malgrado queste piacevolezze silvane. Nella selva dove Clori sorride, Orlando è pazzo per amore — e Bernardo del Carpio ascolta i presagi solenni del suo destino.

Si potrebbe dire che la *Casa de los celos* è semplicemente un volgare artificio per la conquista del pubblico, un pretesto grossolano per l'impiego di scenografie stupefacenti. Ma forse, a dir così, saremmo un pò grossolani anche noi. Troppo fu pura e proba la coscienza artistica di Cervantes — pura e proba anche negli sforzi inani in cui talora si cimentò.

No. Piuttosto lo vediamo qui, ancora una volta, discorde da se stesso. D'altronde egli gustò, nel regno dei cavalieri, le avventure fantasiose di Amadigi, vide in *Tirante el blanco* « un tesoro de contentos y una mina de pasatiempos », ebbe care le gesta di Orlando innamorato e di Orlando furioso. Della cavalleria eroica ebbe il senso e l'amore: l'ebbe al punto da vincere i freni impostigli dal suo gusto misurato, sobrio, rea-

listicamente preciso. Così nacque, in un breve oblio, la *Casa de los celos*. Cervantes fu contraddittorio davanti ai cavalieri come davanti ai pastori, e nel fascino del suo eroe è riflessa questa duplice coscienza. Potè, nello stesso tempo, amare Don Chisciotte e sorridere di Don Chisciotte, distruggere la cavalleria e sognare la cavalleria.

Per questo noi sentiamo un palpito di tenerezza anche nella sua parodia; per questo la misteriosa ambiguità dell'opera assume un senso profondo che da secoli si è voluto a torto determinare brutalmente nel contrasto di due simboli. Ci fa ricordare d'uno tra gli spiriti più fini del Cinquecento spagnuolo, Juan de Valdés, sottile discepolo di Luciano e d'Erasmo, maestro a sua volta di Giulia Gonzaga e di Vittoria Colonna, il quale nel *Dialogo de la lengua* afferma che non c'è stomaco capace di resistere ai romanzi cavallereschi, pieni di menzogne e mostri dell'arte: ma intanto confessa d'aver passato dieci anni a leggerli in un rapimento di passione.

E ancora in questo, l'anima di Cervantes è l'anima discorde della Spagna. Qualche viaggiatore, scendendo i Pirenei, ha subito riconosciuto negli Spagnuoli che occupavano il vagone tutto un campionario del tipo Don Chisciotte e del tipo Sancio Panza. La Spa-

gna, dice M. Barrès, sembra portare con sè la propria parodia.

Infatti, dove trovare più forti contrasti spirituali? Proprio quel gusto cavalleresco che si esaltava di fantasie ebbre importate da terre straniere durante il Cinquecento, era nato quattro secoli innanzi austero, sincero, profondamente realistico ed umano anche quando non rispettava troppo la verità della storia. Nulla di maraviglioso o di fantastico nel *Cid*. L'eroe vive come noi, piange, prega, va a messa, abbraccia sua moglie, pensa a maritare le figlie e sbriga gli affari di casa. Ma contrasti anche maggiori si videro fra uomini d'una stessa generazione, senza intervallo di tempo. Mentre la nazione ferveva di tumulti interni o si estendeva in caldi impeti di guerra oltre i confini, e tutta la Spagna lavorava a martellare la sua storia, i poeti languivano invece nei pallidi amori petrarcheggianti, amori senza voluttà e senza gioia, fioriti in qualche vaporosa isola di sogno che invano lambiva al suo passaggio il fiume sonoro della vita reale. E non vennero quasi insieme alla luce, nel giro di pochi anni, la vecchia megera Celestina, sensale d'amore, e Santa Teresa? Lazarillo de Tormes, il cinico monello figlio della strada, e San Giovanni della Croce? Due rivelazioni opposte, e quasi due scoperte nei regni del

mondo morale, appena qualche decennio dopo che nel mondo fisico era comparsa l'America di Cristoforo Colombo. Da una parte, l'osservazione cruda della realtà umana, l'esposizione brutale, pessimistica d'una vita bassamente corrotta rappresentata con la stessa imperturbabilità che i romanzieri del secolo decimonono — da Flaubert in giù — dovevano rimettere in onore. Dall'altra, il rapimento mistico, l'anelante ascesa per tutti i gradi della scala per cui l'umanità può slanciarsi ai più ebbri congiungimenti con la natura divina. La Celestina ghigna oscenamente nell'ombra, mentre Santa Teresa si annienta, smarrita, nella voluttà di Dio.

Così noi comprendiamo meglio Don Chisciotte, che porta il sogno cavalleresco in mezzo agli uomini del suo tempo. E quegli uomini sono un popolo vivente. Si potrebbe tracciare un quadro completo della società spagnuola nel secolo decimosesto, solo rievocando la folla variopinta fra cui s'aggira Don Chisciotte. Ma il realismo di Cervantes, anche in un secolo che ne vide tanto, è un realismo che appartiene a lui solo, poetico e delicato, leggiero di tocco e pure profondo. Non è il realismo grossolano dei nostri novellieri, che colgono nell'uomo i pochi tratti essenziali, schematici, occorrenti per l'azione, e li

projettano in una luce rapida e cruda. Non è neppure il realismo del *Lazarillo de Tormes*, dove lo scrittore nasconde sotto l'apparente imperturbabilità una dura visione pessimistica del mondo, e descrive la vita come un'esposizione di cenci al sole. Cervantes, l'ho detto, non è un ottimista, ma è un pessimista senza vera amarezza. Ama la vita anche quando soffre, perchè la vita è uno spettacolo che lo assorbe. L'uomo che passa, egli l'avvolge tutto intero con uno sguardo preciso ma sereno. Qualche volta, o molto spesso, ne sorride — ma nel suo sorriso brilla sempre un raggio d'amore — come gli accadeva con Don Chisciotte.

Hanno accusato il romanzo di essere una serie d'episodi frammentari, quasi che gli episodi non trovassero il loro centro unico nella persona del protagonista e del suo scudiero. Ma c'è ancora un'altra unità più profonda, che consiste appunto nella luce eguale in cui appariscono avvolti uomini e cose attràverso l'*humour* di Cervantes. Don Chisciotte, Sancio, i viandanti, gli uomini della campagna e del villaggio, i borghesi, i signori, i religiosi, tutte le varietà sociali, tutte le facce dell'umanità, pur conservando la nettezza dei loro contorni si fondono in quella luce, come le note d'una sinfonia vengono a fondersi nell'onda del ritmo musicale.

Forse il miglior modo per comprendere la grandezza di questo romanzo dei romanzi è paragonarlo a un'opera di Luciano, *Le vere Istorie.* Già vecchio, dopo avere per lunghi anni deriso col suo spirito acre e freddo gli uomini come gli Dei, Luciano volle deridere ancora. Gli Dei erano morti. I miti nati dal seno dell' antica gente ellenica si riducevano omai a vuoti fantasmi, per uso di rètori e di poeti. Rotta la salda unità della razza, esaurite le sue forze ideali, tolti i confini che un tempo separavano la Grecia eroica dal vasto mondo ignoto dei barbari, Luciano aveva intorno a sè un popolo che in quel mondo cercava ansioso nuovi miraggi da sostituire alle sue fedi spente, e nuovi sogni per placare la sete delle sue nostalgie.

I cieli erano chiusi, ed unico rifugio alla fantasia si offriva la terra sempre più ampia rivelata dalle conquiste d' Alessandro fin nel lontano cuore dell' Asia, e dai geografi, e dai viaggiatori veridici o favolosi. Ma poi che i paesi gia noti finivano col rivelarsi tutti a un modo circoscritti e troppo presto percorsi, nè poteva un' aspirazione infinita contenersi nei loro termini brevi, cominciò il sogno a cercare paesi ignoti, impossibili viaggi, fantastiche avventure che appagassero il doloroso bisogno umano di foggiarsi un asilo ideale per obliare le realtà amare della vita.

E sapendo come nè la saggezza nè la felicità si possano trovare nel proprio cuore, la nostalgia dei Greci andò verso le isole maravigliose smarrite in lontanissimi mari, che nessuna prora aveva solcato mai: colà pensando si ritrovasse quel bene, che solo può esser rivelato all' uomo dalla diuturna esperienza del male. Venne così a sorgere tutta una letteratura romanzesca ispirantesi a quella tendenza; una strana fantasmagoria d'invenzioni e di leggende geografiche, tanto piena di falsità, quanto n' erano piene le storie cavalleresche del Cinquecento.

Fu allora che Luciano scrisse *Le vere Istorie*. Queste furono pei romanzi di viaggi inverosimili ciò che fu il *Don Chisciotte* pei romanzi della falsa cavalleria. Spinto dal desiderio di vedere ed apprendere cose nuove, Luciano prende il mare con alcuni compagni per scoprir la grandezza dell' Oceano e tentare il mistero dell' altra riva. Ma si sono appena liberati dalle insidie di un' isola troppo voluttuosa, che un colpo di vento li porta a volo fino alla Luna. Dopo una corsa in mezzo agli astri, scendono di nuovo sul mare, dove li inghiotte una balena che ha nel ventre acque, isole, foreste, popoli in guerra e templi degli Dei. Usciti di là, sono spinti verso le Isole Fortunate, nelle quali si raccolgono liete le ombre dei grandi uomini e delle

belle donne antiche. C'é anche Elena, che tuttavia preferisce fuggire ancora una volta il talamo di Menelao e le gioie del Paradiso, pur di godersi le carezze d'un piacente marinaio. Dalle Isole Fortunate passano all'Inferno, dove, scrive Luciano, si tormentano specialmente i bugiardi, e quelli che avevano ingannati i posteri coi lor favolosi racconti, come Ctesia ed Erodoto: « il che mi diede qualche consolazione, essendo questo il vizio di cui mi sento meno colpevole ».

L'intento satirico è dunque il medesimo, in Luciano e in Cervantes. Ma Luciano si è fermato ad una caricatura iperbolica ed eccessiva, accumulando i particolari mostruosamente inverosimili con un impeto di fantasia che diverte appunto perchè si esprime in quello stile d'ironista lucido e freddo. C'è come un incrocio di Rabelais e di Voltaire. Quel che non ci può essere, è la nostra partecipazione sentimentale. La satira rimane satira. L'autore cerca il suo effetto aggiungendo stravaganza a stravaganza, con un racconto del tutto esteriore, senza trasportare quel suo universo fantasmagorico in un debole, doloroso cervello umano che somigli al nostro, e se ne accenda, e ne soffra. Tutto è fittizio, tutto è fantastico. Nel *Don Chisciotte* invece, tutto è umano. Le stesse visioni dell'eroe non sono che una deformazione sog-

gettiva. Nelle *Vere Istorie* abbiamo lo spirito di Luciano ; nel *Don Chisciotte* troviamo invece, fra le ridicole avventure, la scena del teatro di cui tutti siamo attori, e un riflesso dell'anima nostra, e il nostro mondo interiore. Così anche noi, che ragionando respingiamo le interpretazioni simboliche, mistiche, romantiche attribuite a questa vecchia satira letteraria, non possiamo aprirla senz' essere avvolti nel fascino della sua divina ambiguità, e sentir nelle pagine del libro il fluttuante mistero della vita.

LE NOVELLE ESEMPLARI.

Il primo tentativo novellistico di Cervantes sta come una specie d' intermezzo tra le scene pastorali della *Galatea*. Un' invenzione non peregrina vi si intreccia coi ricordi della vita vissuta. È protagonista un giovine romito sentimentale, che narra le sue avventure di terra e di mare. Storia di assalti, duelli, morti supposte, fughe, ritrovamenti; storia soprattutto di generosità e d' amore, che s' intreccia in Italia attorno a una fanciulla napoletana. Fra i principali episodi è la cattura d' una nave cristiana per opera di vascelli corsari: « Nell' ora che il vento cominciava a rinfrescare, i solleciti marinai issarono tutte le vele, e con allegria d'ognuno davano per sicuro e prospero il viaggio. L'un d'essi, ch' era seduto a poppa, scoprì nel chiaro dei raggi di luna quattro vascelli a remi, che in lunga e sostenuta voga con gran celerità s' accostavano alla nave; tosto li ri-

conobbe nemici, e a gran voce gridò: — All'armi, che sono in vista vascelli dei Turchi! » Quell' invocazione anelante di cristiani *all'armi all'armi* era il tragico grido che anche risuonava nella memoria al poeta, indimenticato, e di cui torna assidua l'eco in tante sue opere, testimonio della esperienza dolorosa ch'egli ebbe di costumi moreschi e di tragedie corsare.

Un'altra novella intercalata nella prima parte del *Don Chisciotte* rievoca più lungamente la memoria degli anni di Barberia. È la storia d'un capitano, il quale dopo aver percorsa l'Italia e combattuto a Lepanto cade in potere degli Infedeli, coi quali assiste agli episodi navali che tennero dietro alla memorabile battaglia: Navarrino, Tunisi, la Goletta. Sono gli episodi in cui Cervantes ebbe la sua umile parte. Tradotto prigione in Algeri, il capitano dopo lungo penare si salva con l'ajuto d'una giovinetta mora, che venera in segreto la Croce; e con lei, fatta sua sposa, si riduce sul materno suolo di Spagna. È, su per giù, il mondo che riempie le due commedie *El trato de Argel* e *Los baños de Argel*: un semplice intreccio romanzesco sul fondo dei ricordi personali e dell'osservazione diretta. Queste storie di schiavi e di corsari, diffuse già coi romanzi della decadenza greca, si erano venute continuando

per cento diramazioni attraverso il Medioevo — ed ora tornavano in fiore, dopo che gli schiavi e i corsari della vecchia letteratura avevano come ritrovato un soffio di vita nella realtà degli schiavi cristiani e dei corsari barbareschi.

Ancora una terza novella è intercalata nella stessa prima parte del *Don Chisciotte* — la novella del *Curioso impertinente*, o, come noi diremmo, del Curioso indiscreto. Siamo in Firenze. Non più avventure d'oltremare, ma un semplice caso di psicologia coniugale. Anselmo — un marito che deve aver letto l'Ariosto—non s'appaga d'aver moglie fresca e fedele: a tutti i costi vuole indurla in tentazione, per vedere fin dove resista la tempra della sua virtù. Con infinito stento persuade l'amico Lotario a tentare l'assalto. L'amico è onesto, onestissima la sposa; ma nella libertà in cui sono lasciati ad arte da quel marito originale, non tarda a nascere l'amore. Tutta la novella è piena della guerra che combattono in quei due cuori il nuovo desiderio, la sorpresa, il ritegno, l'angoscia del cedere — fino al momento che risolve il dubbio di Lotario e il fato d'Anselmo! « Esempio chiaro che ci mostra come la passione amorosa si vinca solamente con la fuga, e come nessuno debba affrontare un così poderoso nemico, perchè

a vincere la sua forza umana è mestieri una forza divina ».

Così, la sottile novella psicologica d'origine ariostesca si chiude con un severo ammaestramento. Il poeta ha sorriso, ma per dare una lezione. Lotario e Camilla — la fragile amicizia e la più fragile virtù coniugale — hanno peccato per la nostra edificazione. Non ci sorprenderemo più, se al volume contenente dodici nuove novelle, che Cervantes pubblicò il 1613 nell' intervallo tra la prima e la seconda parte del Don Chisciotte, l'autore volle dare il titolo di *Novelle esemplari*: « chè, se ben guardi, nessuna ve n' ha dalla quale non si possa trarre un profittevole esempio; e se non fosse per non dilungarmi, potrei mostrarti il saporoso frutto che si potrebbe ricavare così da tutte insieme, come da ciascuna per sè ».

A prender troppo alla lettera queste parole del prologo, si crederebbe d' avere innanzi una greve raccolta di *esempli* moralizzati, come li amò il Medioevo — o, piuttosto, come li compilarono a maggior gloria di Dio i chierici del Medioevo. Invece, le *Novelle esemplari* sono molto di più: sono il tentativo di un'arte originale, spesso potente, che tra molte ombre grigie sa far sprizzare vivi baleni di luce — e pur dopo tanto abbondevole rigoglio di novelle cinquecentesche, rie-

sce in parte a dire qualche cosa di forte e di nuovo.

Che cosa leggevano gli Spagnuoli, in fatto di novelle, prima che Cervantes componesse le sue?

Giovanni Boccaccio non aveva anco raccolta la sua brigata a novellare sul colle di Fiesole, quando nel 1335 Don Juan Manuel dava compiuta la corona di cinquanta apologhi e racconti nota sotto il nome di *Conde Lucanor*. Don Juan Manuel, nipote di re, figlio d'un Infante di Spagna e d'una principessa di Savoja, poeta di versi che andarono smarriti, autore di molte opere d'ammaestramento storico e morale compiute fra i travagli di una varia fortuna politica, fu nel *Conde Lucanor* il primo che alla greggia, incolore materia dei racconti più o meno popolari diffusi in ogni terra medioevale sapesse infondere la vita del proprio stile. Dalla plastica forza del Boccaccio è ancora lontano: ma nei personaggi delle sue novelle, che ripetono vecchi motivi consunti dall'uso secolare di cento popoli, comincia a spirare la freschezza di un'originalità rinnovatrice. Il suo mondo è il mondo del Boccaccio; l'uno e l'altro novellatore attingono spesso alle medesime sorgenti. Soltanto, mentre l'Italiano ride sereno, senza impaccio di scrupoli,

allo spettacolo del mondo e alla dolce voluttà della carne, lo Spagnuolo più arido, più austero, chiuso nell' armatura della sua fede, vuole che la vita gli serva non per l'arte ma per la morale. Così la prima vera apparizione della novella nella letteratura di Spagna ha lo stesso puro intendimento che avranno, dopo tre secoli, le novelle esemplari di Cervantes — con la differenza che in Juan Manuel il proposito morale soverchia e quasi soffoca l'ispirazione dell'arte.

Guardiamoci dal vedere in questo ricorso un' impronta di razza, piuttosto che una coincidenza del caso. Come ho detto, gli *esempli* moralizzati sono d' ogni letteratura medioevale; quanto a Cervantes, la legge morale gli venne spontanea dalle intime necessità oltre che dalla universale tendenza europea dopo il concilio di Trento. Tanto poco si può invocare il genio della razza, che proprio quando Juan Manuel si affaticava a puntellare di buoni esempi la virtù dei suoi connazionali, uno di questi — e fu un arciprete! — rispose lanciando nell' aria greve di chiesa e di scuola una giovine voce ribelle, un cinico riso di voluttà e di scherno.

Il *Libro de buen Amor* dell' Arciprete de Hita è un denso miscuglio di ricordi personali e di finzioni fantastiche. Verità e poesia vi si confondono. C'è il fondo autobio-

grafico, c' è una parafrasi dell' Arte d'amare ovidiana, c' è un contorno di novelle indipendenti, e tutta una famosa commedia lasciva di bassissima latinità — il *Pamphilus* — adattata all' ambiente spagnuolo. Quell' oscuro prete poeta, che molti anni di sua vita passò in prigione, è uno dei più liberi spiriti fioriti nell'età di mezzo. È, per affinità diverse, un parente di Jean de Meung, di Boccaccio, di Villon, di Rabelais. Ha nel verso tutta la fervida varietà della vita e tutta la voluttà della giovinezza — ma contemporaneamente ha la satira ora benigna, ora tagliente d' uno spirito colto che, non pago di godere, sa anche giudicare. Ha, soprattutto, maravigliosa sincerità e forza di stile, per animare una vastissima scena in cui vive intera la Spagna del suo tempo — non la Spagna impennacchiata ed eroica del *Cid*, ma la Spagna della vita quotidiana, della casa, della strada. *Bohèmes,* avventurieri, frati, giullari, monache, studenti, donnine: tutto un popolo egli ha creato nel suo impeto gioioso, un popolo nel quale per cento bocche si esprime la verità semplice e nuda della commedia umana.

Tre principali maestri ebbe l' Arciprete: Ovidio, i *fableaux* francesi e il proprio sentimento del vero. Ma fu, alla sua volta, un maestro da cui molti impararono. Egli co-

minciò l'arte realistica in un paese che fino a quel giorno non aveva saputo fermarsi a guardare il mondo com'è. Accanto all'ideale eroico del *Cid*, pose il reale comico della taverna, e fra le voci austere contemporanee che pesantemente dissertavano di fede e di morale gettò, come un gajo sacrilegio, il suo riso. Dopo di lui, la vecchia Spagna continuò a viver fuori della realtà sognando, l'uno confuso con l'altro, il sogno cavalleresco, il sogno sentimentale, il sogno pastorale, il sogno romantico: ma dalla fresca vena che l'Arciprete de Hita aveva aperta sul suolo paterno dovevano balzare un giorno la *Celestina* e la novella picaresca.

La *Celestina*, composta in Salamanca sul termine del secolo XV, ci appare come l'opera più singolare dell'antica letteratura spagnuola.

L'intreccio è semplicissimo: una passione giovanile, un ajuto ruffianesco, e, per finire, una tragedia. Tutto questo viene raccontato dapprima in sedici atti che poi, rimaneggiati, diventano ventuno. Dramma fatto per la lettura, adunque, e non per la scena. Da quante fonti deriva la *Celestina*? Ad ogni passo vi si riconosce l'influenza classica, il teatro latino medioevale, le commedie umanistiche, le reminiscenze di Boccaccio e Petrarca, e altre infinite. Ma in realtà la *Celestina* deriva, soprattutto, dalla vita. L'autore

pretende di avere scritto « in riprensione dei pazzi innamorati, e per ammonimento a guardarsi dagli inganni delle mezzane e dei servi ». Bisognerà credergli? Quelle mezzane e quei servi sono la sua delizia. La passione si esprime in uno stile sovraccarico, da umanista che si ricorda troppo di Ovidio e di Boccaccio e dei trattati di retorica; ma il turpe mondo che le si agita intorno sembra inciso nel rame, in poche linee semplici, in un linguaggio pittorescamente popolare, da un artista lucido e profondo. Se c'è un pò d'enfasi nazionale nel giudizio di un critico, secondo il quale il dono di creare caratteri umani fu concesso all'autore della *Celestina* in tal grado da non parere irriverente il confronto con Shakespeare, non è men vero che quegli seppe dar vita nuova a un mondo che la vita aveva perduta, passando di libro in libro, nella tradizione comica latina.

E dopo la *Celestina*, ecco *Lazarillo de Tormes*, che nel 1554 appare in Burgos segnando una data nella letteratura europea. Solo con se stesso in mezzo alle difficoltà dell'esistenza, il ragazzo smarrito per le vie maestre, senza famiglia e senza casa, rotto all'aspro tirocinio della fame, va di padrone in padrone, di destino in destino approfondendo la sua cinica scienza del male. E ogni tappa della sua via è un nuovo quadro staccato, dove

l'autore incide con la penna amara come un Callot della prosa le miserabili o grottesche smorfie umane.

Si è voluto additare in *Lazarillo de Tormes* un' influenza italiana o francese. Sarà, ma bisognerebbe riuscire a provarla; e in ogni modo nessuna influenza esteriore ne cancellerà mai la fresca, possente impronta originale. Lazarillo è spagnuolo nell'animo, e spagnolissimo è il mondo in cui vive. Le influenze contano molto poco, quando ispirano capolavori. L'influenza italiana è invece palese fin dal secolo XV nei minori novellieri, che ripetono alla Spagna ciò che han loro insegnato i novellieri nostri; ricordi d'arte italiana s' intravedono già nelle feroci novelle in cui Anselmo de Turmeda nel 1418 riprende contro preti e frati i vecchi motivi di satira comuni fin dal Medioevo, ma rafforzati dal suo personale odio di frate rinnegato. L' un dopo l' altro, vengono tradotti Boccaccio, Bandello, Giraldi Cinzio, Straparola ed altri ancora; soprattutto nella seconda metà del secolo decimosesto gli imitatori furono innumerevoli, non soltanto nella novella, ma anche sul teatro. Anzi, la novella breve rimase italiana: non riuscì, nella nuova patria, a perdere il suo carattere nativo per farsi spagnuola. Perchè? Forse non vi si adattava il genio del paese, più grave e più lento. Invece, la cavalleria

dei romanzi francesi penetrò così addentro nello spirito nazionale, che finì con l'acquistare un'anima spagnuola, e dilagò fino a invadere quasi ogni genere di narrazioni. Le fantasie che sognarono con lungo ardore i colpi di spada carolingi e gli incanti arturiani, amarono confondere queste fantasmagorie con l'intreccio d'amori e d'avventure ereditato per lunga trafila d'intermediari medioevali dalla novella ellenistica, sul genere di quella di cui Boccaccio aveva fiorito la trama riprendendo a narrare nel *Filocolo* i casi di Florio e Biancofiore. E la novella ellenistica, romantico viluppo di fortune svolgentisi per terra e per mare, veniva alla sua volta intrecciata con il romanzo psicologico d'amore, del quale fu modello famoso la *Fiammetta* boccaccesca. La novella sentimentale, rappresentata anche nel *Don Chisciotte* dalle storie di Cardenio, Luscinda e Dorotea, salita già in onore verso la metà del secolo XV, aveva il suo centro nell'analisi del cuore e nei moti profondi della vita interna — l'opposto dei romanzi di cavalleria e d'avventura, che si svolgevano invece fra le peripezie della vita esterna; eppure il gusto comune ravvicinò sovente questi e quella, Amadigi e Fiammetta, le visioni del sogno fantastico ed i profondi abissi del cuore.

Si ebbe così un po' di tutto, in quei vec-

chi racconti che divertivano il popolo e la società elegante di Spagna. Cavalleria, avventure, storie di sentimento e di passione, quadri di costume, novelle all' italiana, raccolte di aneddoti, di motti, di facezie. Ma quando Cervantes prese a scrivere le sue novelle, mostrò che fra tanta varietà d' ispirazioni mediocri e di forme usate c' era posto ancora per qualche altra cosa: c' era posto per il genio.

« Io sono il primo che abbia novellato in lingua castigliana: perchè le molte novelle che in castigliano vanno per le stampe, tutte sono tradotte da lingue straniere, e queste sono invece mie proprie, non imitate, nè rubate. Il mio ingegno le generò, la mia penna le partorì, ed ora vanno crescendo in braccio alla stampa ». Queste parole scrisse il poeta nel prologo, per la maggior gioia dei critici: i quali dopo tre secoli studiano ancora come debba intendersi una così superba affermazione d' arte originale. Certo che il nuovo non consisteva per Cervantes, come si pretende, soltanto nella brevità delle novelle, per essere egli stato il primo a comporne di originali non troppo ampie: perchè di brevità o di lunghezza non fa cenno, ed originale dovè tenersi in qualcosa di più profondo che non fosse il numero delle pagine.

Sono dodici novelle, in gran parte stranamente dissimili l' una dall' altra. Quel singolare contrasto che si afferma in tutta la creazione artistica di Cervantes — tra *Don Chisciotte* e la *Galatea,* tra gli Intermezzi teatrali e l' ultimo romanzo, tra la vena realistica, l' umanità profonda, l' *humour* sorridente e le pallide fantasie del sogno, è pur vivo e presente in queste novelle. Se volessimo guardare soltanto agli argomenti, dal di fuori, potremmo classificarle secondo i tipi correnti della loro età in novelle di costume, in novelle d'avventura, in novelle di carattere, in florilegi di motti e sentenze. Nessuna traccia dell' unità intima, essenziale in cui si fonde, per esempio, l'immane materia umana del *Decamerone*, pur proveniente da mille diversi rivi e riproducente mille diverse forme di vita. Cominciamo dalla prima, *la Gitanella.* Una gitana vecchia, carica di malizia, alleva una bimba a cui dà il nome di Preziosa, e la fa esperta in tutte le arti della sua razza. Affascinante di grazia e di bellezza, Preziosa avvince i cuori con la molle seduzione della danza, con la malia del canto, coi motti impertinenti ed arguti. Si direbbe una creatura sbocciata in qualche serra romantica, e tuttavia vivente nella realtà perenne del mondo. Cervantes la carezza imitando perfin le particolarità del suo accento

zingaresco. E quanta vita intorno a lei! Ricordo il posato gentiluomo, che si ferma ad ammirarla per la via, in un cerchio di popolo, ma non osa aspettar la fine della romanza « per non andar contro la propria gravità »; e la miseria boriosa della casa signorile dove Preziosa è invitata a cantare, in cui nessuno dei padroni si ritrova in tasca una moneta per ricompensarla. Pennellate brevi, che rischiarano fugacemente segrete penombre d'anime e di costumi. Quando Preziosa lascia le vie cittadine per avviarsi con la sua tribù per le vie maestre della campagna, i costumi zingareschi sono riprodotti con minor rilievo, un pò perchè il poeta non li conosceva forse direttamente, un po' perchè l'intreccio sentimentale comincia a soffocare la libera descrizione. Un giovine cavaliere arde per la zingarella, e pur di seguir lei si fa gitano, subisce la mala compagnia, si espone all'accusa d'un furto non commesso e alla prigione — fino al giorno avventurato in cui Preziosa è riconosciuta come la figlia d'un gran signore che gli zingari avevano rapita bambina, e tutto finisce in una sorridente promessa di nozze.

Se il carattere di Preziosa è illuminato da un precoce raggio romantico, *Il geloso dell'Estremadura* ha invece le sue radici nella usata novella realistica medioevale. È un vec-

chio, ferocemente geloso della sposa freschissima, che muore quando le arti d'un giovinastro gl'involano il suo tesoro d'amore. L'argomento è decrepito, ma la novella è viva e scintillante. L'anima puerile della giovine donna che cede inconscia ad una tentazione mal compresa, la futile complicità delle domestiche, le avide precauzioni del vecchio: tutta questa mobile scena è colta nel cuore profondo dell' umanità che passa, e passando non muta. Lo stesso profumo di sincerità umana e di sincerità artistica si ritrova nella novella *L' illustre sguattera.* Diego de Carriazo è un giovine signore che fuggitosi dalla casa paterna aveva per qualche anno goduto la licenza, il gioco, i piaceri dei *picari* vagabondi; e dopo un breve ritorno alla famiglia ignara, col pretesto di studi a Salamanca va con l' amico Don Tommaso de Avendagno a ritrovar la gaja *bohème* della strada. Ma il destino li conduce invece in una locanda di Toledo, celebre per la beltà della serva Costanza. Don Tommaso se ne infiamma; e per non allontanarsene si fa stalliere, come s'era fatto zingaro per passione il cavaliere della *Gitanella.* Don Diego, a sua volta, si fa acquajuolo per non lasciare l' amico. Se nella *Gitanella* lo spirito arguto di Preziosa era il centro dell' azione, qui si muove intorno alla pallida, incolore Costanza il tumulto giorna-

liero d' una locanda spagnuola agli albori del Seicento. Non l'amore d' Avendagno, ma questa scena agitata, varia, intensa dà vita alla novella. C' è la Secca, una matura compagna di Costanza, che ha posto gli occhi sul finto acquajuolo e vuol vincerne il cuore; c' è un' altra serva galiziana, che vuol conquistare il nuovo stalliere; c' è il figlio del Podestà che leva alla notte dolci canzoni per amor di Costanza; c' è uno squisito quadro di costume popolare nella battaglia dei veri acquajuoli contro il finto, che col suo asino troppo ben nutrito ha fatto cadere il vecchio asino stanco e magro d' un confratello — c'è insomma un sano e forte alito di vita, in una semplicità perfetta di stile. Perchè questa ricchezza deve miseramente finire? Finisce col riconoscimento di Costanza, figlia smarrita d' illustre stirpe: e con un triplice matrimonio.

Lo stesso senso realistico del colore, la stessa semplicità luminosa di stile è nella breve storia che narra un *Matrimonio per inganno:* la storia d' un soldato che s' ammoglia credendo ricca la sposa, mentre questa alla sua volta ha fede nell' agiatezza che dimostrano le gale e il sussiego di lui — ed entrambi rimangono delusi. Ma il capolavoro, in questo tipo di racconto, è *Rinconete e Cortadillo.* Chi sono costoro? Due ragazzotti, l' uno tra i

quattordici e quindici anni, e l'altro che non passa i diciassette, laceri a un modo, sudici, arsi dal sole di tutte le strade. S'incontrano un giorno d'estate sotto al portico di un'osteria, e il più anziano rivolge la parola al più giovine:

— Di che paese è Vostra Signoria, signor gentiluomo? e dove si dirige?

— Il mio paese, signor cavaliere, non lo conosco, e dove vado, non so.

Figli della strada, Rinconete e Cortadillo. Con questo sussiego devono parlarsi anche oggi i mendicanti sulla porta delle chiese di Siviglia. I due si raccontano la loro storia, e s'uniscono a tentar la sorte in città. Per prima impresa, derubano al gioco un mulattiere. Continuando, tagliano le valige ai compagni di viaggio. Ed eccoli ben presto, grifagni re della piazza, sul mercato di Siviglia. Ma il ladro, a Siviglia, è quasi un funzionario civile. Ha le sue autorità, le sue leggi, il suo dovere d'ufficio. C'è il tirocinio del ladro come quello del giudice e del prete. E la società dei ladri organizzati non tarda a scoprire le due nuove reclute. Un accolito ferma Rinconete e Cortadillo, e ricorda loro il diritto di camorra che ogni buon ladro deve versare ai suoi capi. Rinconete domanda:

— È vostra mercede, per ventura, ladrone?

— Si, quegli risponde, per servire Dio e la

buona gente; sebbene non sia dei più pratici, perchè mi trovo ancora nell'anno di noviziato.

Che maravigliosa illuminazione psicologica in queste parole compunte d'un *picciotto* di mala vita! Così, Rinconete e Cortadillo fanno la loro entrata solenne nella scuola dei ladri, agli ordini di un capo supremo: e tutta la novella, priva d'intreccio, sciolta da ogni organismo interno, consiste nella pittura realistica di quel mondo popolato di bari, d'accoltellatori e di donne perdute. Ritorna in queste pagine, senza dubbio, la voce delle esperienze sinistre e oscure che Cervantes aveva potuto raccogliere quando il suo mestiere di commissario per l'armata gli faceva trascorrere i mesi e gli anni tra il popolo dell'Andalusia. Piena di splendori, centro del commercio d'America, ricca di nobiltà e d'oro, famosa pei traffici come per gli studi, Siviglia era tra la fine del Cinquecento e i principii del Seicento la più fulgida gemma nella corona di Spagna: ma all'ombra di quegli splendori si distendeva il potere occulto d'una corruzione fervida ed estesa, favorita dalla disgregazione morale di tutte le classi. « Nessuna giustizia, scriveva un religioso contemporaneo; rara verità, poca vergogna e timor di Dio, ancor meno fiducia; nessuno ottiene il suo diritto

se non comprandolo, nessuno adempie il suo ufficio; tutto si vende, fino al Santissimo Sacramento... i due poli di questo mondo sono i doni e le donne ». Diffusissima la prostituzione, innumerevoli le case da gioco; e prostitute e giocatori e ladri e venturieri d'ogni sorte parlavano il loro gergo convenzionale di cui sono piene le pagine di *Rinconete e Cortadillo*. Come mai questa descrizione limpida e nuda dei bassifondi sociali ha potuto esser compresa fra le Novelle esemplari, che l'autore pretendeva ispirate ad un così austero intento morale? Cervantes s'è ricordato della morale un sol momento, nell'ultimo rigo della sua novella, dichiarandoci che le avventure degli iscritti all' « infame accademia » potranno servire di esempio e di ammonimento a chi le leggerà. Troppo tardi. Eppure mi domando: perchè questo verismo così preciso non ha nulla di amaro e di violento, anche quand'esso ci rappresenta i peggiori aspetti della vita? perchè quest' arte per l'arte, che non ha altro fine se non la riproduzione del vero, non ci lascia un solco di pena o di ribrezzo nell'anima, quando il *vero* consiste negli aspetti più ignobili della società?

Gli è che malgrado i suoi fervori per la virtù, il poeta non si scalmana contro il vizio. Più che il significato immorale, ne vede

il colore pittoresco, senza turbare la sua visione con le analisi filosofiche e sociali. La combriccola dei ladri di Siviglia, le basse passioni della mala vita sono per lui semplicemente una successione comica di smorfie umane. Non è un vero pessimista, perchè il suo pensiero non s'arresta a concludere e giudicare. Guarda, dipinge, sorride. Il suo verismo rifugge dal fondo angoscioso, tormentato delle coscienze travolte dalla miseria o dal male: così anche ciò che il mondo ha di più vile ed oscuro può apparire nella sua arte trasfigurato da una bonomia ambigua ed indulgente. Questa è la gran differenza che passa tra *Rinconete e Cortadillo* e le novelle più propriamente picaresche, quali sarebbero l'amarissimo *Lazarillo de Tormes* o il tetro *Guzman de Alfarache.*

Ciò che le migliori *Novelle esemplari* hanno di veramente grande e perfetto, è appunto questa luminosa rappresentazione di vita vera, che incide in pochi tratti espressivi i gesti e le anime, e spesso riesce tanto più felice quanto meno « esemplari » sono anime e gesti. La personalità del poeta noi la vediamo allora nella luce diffusa e ridente ch' egli distende come un velo di Maja su tutte le facce del suo mondo. Ma in complesso è un' arte frammentaria, disuguale, incoerente. L'organismo delle novelle vale assai meno delle

pagine staccate. Sono più sovente, qua e là, veri capolavori d' impressionismo, anzi che costruzioni armoniche e ben tracciate. La più perfetta novella è *Rinconete e Cortadillo*, appunto perchè non è una novella, ma una successione di scene. Per quanto è forte l'intuizione dei costumi e degli spunti psicologici, per tanto è debole il più delle volte lo sviluppo prolungato d' un sentimento, o la soluzione d' un intreccio. L'artista, liberissimo quando coglie a volo le luci e le ombre della vita, si sente impacciato quando deve costruire organicamente la sua visione come quando deve entrare in quelle situazioni tragiche e appassionate che trascendono i suoi limiti. Il gusto del pubblico gli impone di ricorrere agli artifici convenzionali. La *Gitanella*, se vuole sposare colui che pel suo amore ha rinunziato agli agi e al decoro, seguendo la carovana zingaresca per le vie della campagna sotto il sole e sotto le stelle, dev' essere all' ultimo momento riconosciuta per la nobile progenie d' una grande famiglia. Così la serva Costanza, per cui figli di Podestà cantano le romanze notturne e figli di cavalieri si fanno garzoni di stalla. E sebbene tutte queste novelle siano imperniate sull'amore, appunto la rappresentazione dell'amore è sempre a un modo pallida, scialba, convenzionale. Cervantes ha poi una preoccupa-

zione terribile: i suoi amanti non devono a nessun costo mangiare il pomo del serpente, o, se lo mangiano, è una grande disgrazia. Possono sospirare per le rose d' Afrodite, ma è rigorosamente vietato di coglierne pur una sola. Qualunque sguardo men che pudico espone il colpevole alle più fiere rampogne. Se nel *Geloso dell' Estremadura* è assolutamente necessario, per l'intreccio della novella, che il perverso seduttore pieghi alle sue voglie l' ingenua sposa del vecchio, un Nume protettore della castità violata interviene miracolosamente al minuto supremo, istillando nelle vene dell'amante un improvviso languore, che gli toglie le armi per la vittoria; e dopo molti sforzi inani lo addormenta in braccio alla donna, senz'aver guadagnato in nessun modo il diritto a questo riposo. La situazione è buffa, ma la virtù è salva.

Il poeta che ha dipinto così serenamente le ladrerie degli zingari o la corruzione di Siviglia, appunta tutta la sua severità sulla pudicizia femminile. È un partito preso, che intorbida e sminuisce il potere dell'arte, e rende anche più sensibile la povertà sostanziale dovuta ai limiti del poeta; perchè in queste novelle che sono quasi tutte d'amore, l' amore non può esprimersi se non attraverso i luoghi comuni della morale più ca-

stigata; e troppo spesso un manto opaco è disteso a coprire il mobile scintillìo degli occhi femminili o il palpito ardente dei cuori.

Ho lasciato finora in disparte un gruppo di novelle troppo dissimili dalle prime, perchè si possa discorrerne insieme. Sono *L'Amante liberale*, *La spagnuola inglese*, *La potenza del sangue*, *Le due donzelle*, *La signora Cornelia.*

L'amante liberale è Riccardo, l'amata una fanciulla siciliana di Trapani, che viceversa ama Cornelio. Rapiti l'uno e l'altra dai soliti corsari turcheschi, Riccardo e la fanciulla passano d'avventura in avventura, finchè il destino li riporta alle sponde native; dove il liberalissimo Riccardo offre intatta a Cornelio la fanciulla, aggiungendovi il dono della propria fortuna. E siccome la miglior politica è sovente quella della generosità, Leonisa, vinta dal grande sacrificio di lui, si arrende invece al suo amore. È un romanzetto alla greca, tutto intessuto di vicende esteriori, dove nessun vivente carattere umano si disegna nell'intrico delle peripezie. La stessa rappresentazione dei costumi di Mori e di corsari non diventa materia d'arte: tutto è vago, indeterminato, in un linguaggio troppo spesso gonfio e fiorito e falso. Su di un rapimento poggia anche la trama della *Spa-*

gnuola inglese. Da Cadice un cavaliere inglese trae nella sua patria, fra le spoglie di guerra, la fanciulletta Isabella, di cui s'innamorerà un giorno Riccardo, figlio del cavaliere. E, come accade in tutti i romanzi sentimentali che ripetono la loro ispirazione dai novellieri greci, i corsari da cui è ghermito l'amante provvedono a ritardare la sua felicità; fino al momento in cui l'autore crede opportuno di finire la storia, richiamando il prigioniero alla casa paterna.

Con la *Potenza del sangue* l'ispirazione ellenistica si allontana. È la storia d'una fanciulla rapita e violata, che diventa madre, e che dopo alcuni anni di dolore è condotta dal miracoloso destino a trovare un marito innamorato proprio nell'autore del suo danno. *Le due donzelle* s'incontrano mentre vanno travestite da cavalieri in traccia di un infedele che ad entrambe ha ripetuto le stesse parole d'amore, e dopo molte avventure finiscono con l'essere diversamente felici. *La signora Cornelia*, infine, è una fanciulla bolognese dei Bentivoglio, la quale annoda col duca di Ferrara un intrigo d'amore, in cui vengono a trovarsi coinvolti due giovani spagnuoli studenti a Bologna: salvano essi alla donna la vita e l'onore, e fanno in modo che un santo matrimonio cancelli i torti della passione. Nessuna Bentivoglio andò mai

sposa in realtà a un duca di Ferrara — ma la novella è veramente italiana nello sviluppo, oltre che nella scena.

Non così italiana, tuttavia, come sono spagnuole *La Gitanella* e *Rinconete e Cortadillo.* Anche dai brevi cenni che ne ho dato, si vede subito come lontano dal primo sia il secondo gruppo di novelle. Qui non il carattere o il costume, ma le peripezie esteriori tengono il campo. Invece d'avere innanzi a sè quadri ferventi di vita e nude anime umane, lo scrittore ha un viluppo drammatico da sbrogliare, con l' ingombro del fine morale: ed i suoi personaggi hanno d'animo proprio solo quel tanto che basta a reggere il filo dell'azione. Manca il particolare, manca il colore, manca la vita profonda e il costume pittoresco. Come se venissero a inaridirsi le fresche scaturigini dell' ispirazione, anche lo stile si fa spesso limaccioso e vuoto. Leggiamo questo monologo d' una tradita: — « O me infelice! Dove mi trascina la forza invincibile del mio fato? Che cammino è il mio, che uscita troverò dall' intricato labirinto in cui mi aggiro? O mia poca e inesperta età, incapace d'ogni buona considerazione e d'ogni consiglio! Qual fine avrà questa mia ignota peregrinazione? O mio onore avvilito! o amore mal compensato! O calpestato decoro di padri onorati e pazienti! Mille

e mille volte infelice me, che tanto a briglia sciolta mi lasciai rapire dai miei desii..... ». E continua così per un pezzo. La stessa fanciulla, parlando del suo amante, esclama:— « Ogni parola era un tiro d'artiglieria che rovinava in parte la fortezza del mio onore; ogni lagrima era un fuoco in cui bruciava la mia onestà; ogni sospiro, un furioso vento che aumentava in tal modo l'incendio, da consumare del tutto la mia virtù... »— Altro che il realismo del gergo furbesco in *Rinconete e Cortadillo*! Qui non sta davanti al poeta un'immagine precisa; e lo stile si smarrisce nello sforzo di esprimere il nulla.

Si ripete adunque nelle *Novelle esemplari* il dissidio che appare in tutta l'opera letteraria di Cervantes. Egli ebbe, soprattutto, l'istinto e l'amore della vita: e non soltanto seppe esprimere la vita con una semplicità perfettissima di stile, con un magico senso del colore, in una limpida e sobria visione del mondo: ma il mondo reale avvolse e temperò e quasi trasfigurò in una luce ideale che è come l'impronta del suo genio, la serena indulgenza dell'*humour* pittoresco. E s'è visto come avesse contemporaneamente, d'altra parte, una infaticabile aspirazione verso le finzioni irreali e le avventure lontane, verso tutti i miraggi che la fantasia poteva offrirgli per distrarlo dall'esistenza umile ed amara.

Oramai lo conosciamo abbastanza per non pensare più che questa seconda tendenza del suo spirito fosse in tutto e per tutto determinata solo esteriormente dall'imperversare di certe mode letterarie: la moda pastorale, la moda dell'avventura, e così via; sappiamo quanta forza di sincerità appaia immutabilmente in tutto il suo lavoro d'artista. No. Era un impulso spontaneo, anche se andava per vie percorse dagli altri: era il batter d'ala d'una fantasia che, pur sapendo alimentarsi soprattutto dell'esperienza, anelava a fuggir di quando in quando lontano nel mondo dei sogni, o a tentare sentimenti che trascendevano i limiti del suo potere. Molte cose egli amò immaginare, che non seppe nè profondamente intuire, nè fortemente esprimere. Così vengono ad annebbiarsi le anime, e lo stile si gonfia, e le parole si sostituiscono alle immagini vive. In questa formula sta forse il segreto di un'arte così disuguale, ora grandissima ed ora fiacca, ora luminosa ed ora opaca, che sa gettare un velo di fantasia sorridente sugli aspetti reali, ma non perviene a imprimere di realtà le incerte parvenze dell'immaginazione.

Di due fra le *Novelle esemplari* non si è discorso finora in questo capitolo. L'una — *Il licenziato Vetriera* — ci è servita innanzi per

le sue presunte analogie col *Don Chisciotte*. L'altra è il *Colloquio dei cani*.

Due cani, Scipione e Berganza, che fanno la guardia all'ospedale della Resurrezione in Valladolid, improvvisamente acquistano una notte la parola. Berganza, esuberante, impressionabile, loquacissimo, racconta i casi della sua vita: Scipione, grave, calmo, buon filosofo morale, nemico delle troppe parole e della maldicenza, ascolta e commenta la narrazione dell'amico. Che cosa non ha visto Berganza nella sua carriera vagabonda? Una lunga esperienza gli pesa sul cuore. Ha esordito servendo un macellaio di Siviglia; ha guardato un gregge coi pastori alla campagna; ha goduto gli agi presso un ricco mercante, e seguendo i figli di lui ha imparato a conoscere scuole e scolari. Venuto alle mani d'uno sbirro, lo vede ordire loschi ricatti in una casa di malaffare, accapigliandosi con la padrona che si fa forte delle sue patenti di nobiltà; e apprende così a poco a poco le astuzie, le soverchierie, gl'intrighi di coloro cui è affidata la custodia delle leggi. Preso da un soldato, va di tappa in tappa, tra il disordine e l'indisciplina dei campi militari, dando spettacolo di sè come cane sapiente sulle piazze; assiste alle male arti d'una vecchia strega, partecipa alla miseria ladresca d'una compagnia di zingari, osserva l'adunca

rapacità dei mori battezzati che riempiono ancora la vecchia terra cristiana di Spagna e la disseccano con l'usura; conosce finalmente in un poeta affamato il triste destino della poesia, e pratica il teatro senza veli d'illusione, dietro le quinte, dividendo il pane amaro con una compagnia di guitti. Una satira diffusa sprizza da ognuno di questi quadretti di genere che si succedono, l'uno dopo l'altro, staccato dall'altro; tuttavia è sempre la satira di Cervantes, che non si dimena, non impreca, ma sorride finemente e sorridendo cerca i suoi effetti di colore: la satira di un uomo dal cuore limpido e fermo, che ha troppo gusto per mettersi a fare il moralista sul serio. I modelli, naturalmente, sono qui Luciano ed Apulejo: ma che giova parlar di modelli, quando chi imita crea? Nulla di più perfetto ha scritto Cervantes dopo il *Don Chisciotte*. *Il Colloquio dei cani* non è una novella; qui lo scrittore non aveva l'impaccio di dover costruire un organismo con le peripezie e le passioni obbligate e lo scioglimento finale. Sta davanti a lui la folla molteplice degli uomini ch'egli osserva con l'occhio luminoso e profondo, senza artifici letterari, senza necessità di architettare o concludere. Forse che la vita conclude? Tutto si continua, sempre nuovo e sempre diverso. E così accade anche nel *Don Chisciotte*, dove

una ricchissima successione di scene e tipi umani trova la sua unità solo nella fantasia sognante del Cavaliere.

Tanto varia, e ricca, e disuguale è adunque l'arte di queste *Novelle esemplari.* Spiegarne le disuguaglianze con ragioni di tempo, e cercarvi uno sviluppo progressivo dalle meno mature alle più perfette, dalle più *esteriori* alle più *interiori*, è opera vana: perchè della loro cronologia sappiamo ben poco, o piuttosto sappiamo abbastanza da escludere ogni possibilità d'accordare il cammino dell'arte con quello degli anni. *La Spagnuola Inglese*, per esempio, pare sia stata scritta dopo *Rinconete e Cortadillo*. E ricordiamo che anche il romanzo tessuto sui travagli di Persile e Sigismonda seguì di vari anni il *Don Chisciotte.* Egualmente vano sarebbe cercar le tracce di qualche influenza letteraria e per esempio affermare, com'altri ha fatto, una diffusa, profonda azione di Boccaccio sull'arte di Cervantes. Tirso de Molina ha creduto di onorare quest'ultimo col nome di *Boccacio español;* e ancora in giorni vicini a noi il Menéndez y Pelayo ha voluto sostenere che sullo stile di Cervantes nessuno influì come Giovanni Boccaccio. Ma egli si affretta ad aggiungere che l'influsso del *Decamerone* fu puramente formale, e si esercitò non dove lo spa-

gnuolo si esprime nella sua consueta prosa limpida e famigliare, ma dove questa si gonfia, si fa sonora e troppo adorna, snodandosi in un ampio ritmo oratorio. Il che potrebbe significar due cose: la prima, che Boccaccio non esercitò in realtà nessuna influenza, perchè non si vede bene che cosa possa essere un'influenza solo formale; la seconda, che Cervantes deriva da Boccaccio quando non è più Cervantes, ossia nelle sue pagine morte. Ma lo stile di quelle pagine — retorico perchè chi scrive non ha l'intuizione precisa di ciò che vuole esprimere, e nasconde il vuoto sotto le frasi — lo troviamo su per giù eguale in tutti i romanzi di sentimento cinquecenteschi. Era, senza dubbio, un linguaggio derivato in parte, lontanamente, dal Boccaccio, e più dalle minori opere in prosa che dal *Decamerone;* ma consunto con l'uso, privo del rilievo e del colore potente per cui lo stile medesimo fulgeva nei sonanti periodi boccacceschi. Cervantes parla qualche volta come potevan parlare gli sparuti discendenti della *Fiammetta* o del *Filocolo*, ma solo quando non ha niente da dire. Lontanissima dal Boccaccio è la natura del suo genio: meno ampia, meno drammatica, meno colorita, ma più ricca d'intimità profonda e di riflesso individuale. Nè Boccaccio nè altri ha turbato la vena di quella originalità, che seppe trovar

da sè la sua magnifica espansione. Potremo forse scoprire la fonte, da cui una novella deriva: ma anche allora si vedrebbe l'artista procedere, più o meno agilmente secondo la forza e la sincerità dell'ispirazione, per sentieri che si è aperti da solo. Egli per primo l'ha detto, e gli possiamo credere. Su quei sentieri, Goethe troverà dopo due secoli « un vero tesoro di diletto e d'insegnamento ». E le *Novelle esemplari*, dove l'amore è avvolto in tanti veli, saranno tuttavia fra i pochi libri donde Stendhal trarrà le sue riflessioni sul segreto sentimentale dei cuori, accanto alla *Vita* di Benvenuto Cellini, alla storia di Manon Lescaut, alle lettere di Eloisa e ai dolori del giovine Werther.

L'AUTOR COMICO.

« Non posso tralasciare, lettore carissimo, di chiederti perdono, se ti parrà che in questo prologo esco alcun po' dalla mia usata modestia. Giorni sono mi trovai in una conversazione d' amici, dove si trattò di commedie e di cose riferentisi ad esse... Anche si trattò di chi fosse il primo che in Ispagna le tolse dall'infanzia, e le pose in onore, e vestì di gala e di buona apparenza. Io, come il più vecchio, dissi che mi ricordavo d'aver visto recitare il gran Lope de Rueda, uomo insigne nella recitazione e nell'intendimento. Fu naturale di Siviglia, e di mestiere battiloro, ossia di quelli che fanno foglie d'oro. Fu ammirabile nella poesia pastorale, in cui nè allora nè poi alcuno l' ha superato... Nel tempo di questo celebre spagnuolo, tutti gli arredi d' un capocomico si potevan chiudere in un sacco, e si compendiavano in quattro giubbe di pelle bianca, guarnite di liste do-

rate, e in quattro barbe e parrucche, e quattro lunghi bastoni da pastori, pochi più o pochi meno. Le commedie erano certi colloqui sul tipo delle egloghe, fra due o tre pastori e qualche pastora. Si condivano e allungavano con due o tre intermezzi comici, dove teneva la scena ora una negra, ora un furfante presuntuoso, ora un personaggio sciocco, ora un biscaglino col suo dialetto: e tutte queste parti ed altre molte le faceva quel tal Lope, il meglio che si possa immaginare. Non v' erano a quel tempo sul teatro nè macchine spettacolose, nè disfide di mori e cristiani, a piedi o a cavallo. Non si avevano personaggi che uscissero o paressero uscire dal centro della terra attraverso un buco del teatro, il quale era composto da quattro banchi in giro, e quattro o sei tavole nel fondo, alte quattro palmi dal suolo; nè scendevano dal cielo nubi con angeli o con anime. La decorazione del teatro era una vecchia tela, distesa con due cordelle da una parte all' altra, che formava il vestiario, dietro alla quale stavano i musici cantando senza chitarra qualche antica romanza. A Lope de Rueda successe Naharro, naturale di Toledo, il quale fu famoso nella parte di un ruffian codardo. Egli migliorò alquanto la decorazione delle commedie, e mutò il sacco dei costumi in casse e bauli; portò la musica,

che prima cantava dietro la tela, davanti al pubblico; tolse la barba agli attori, che fino allora non recitavano mai senza barba posticcia, e fece che tutti recitassero con volto naturale, eccetto quelli che facevano parti di vecchio o altre le quali richiedessero mutamenti nel volto; inventò congegni scenici, nubi, tuoni e lampi, sfide e battaglie.... In quel tempo si videro recitare nei teatri di Madrid *Le usanze di Algeri*, che io composi, *La distruzione di Numanzia* e *La battaglia navale*, dove mi azzardai a ridurre le commedie a tre atti, di cinque che ne avevano; mostrai, o per meglio dire fui il primo a rappresentare le immaginazioni e i pensieri ascosi dell'animo, traendo figure morali sul teatro, e con generale e piacevole applauso degli uditori composi allora fino a venti o trenta commedie, che tutte furon recitate senza che si offrisse loro tributo di citriuoli o d'altra cosa proiettabile; fecero la loro strada senza fischi, grida nè baraonde. Poi ebbi altre cose in cui occuparmi, lasciai la penna e le commedie, e tosto entrò in campo il fenomeno della natura, il gran Lope de Vega, e assunse la monarchia teatrale ».

Questa è la storia del teatro spagnuolo nelle sue origini, raccontata da Cervantes.

Ma non è una storia esatta. È così difficile conoscere tutto il vero a chi lo guarda

troppo da vicino! Noi lontani lo conosciamo meglio. In luogo di quei poveri e nudi ricordi di Cervantes, possiamo scrivere sulle origini drammatiche nella patria di Lope de Vega e di Calderón volumi interi di ricerca erudita. Lasciando nell'ombra incerta le più antiche forme del dramma religioso, troviamo già intorno al 1492 Juan del Encina, traduttore di Virgilio oltre che autore di egloghe originali, musico abile e poeta di poca poesia, il quale tende a distaccare il teatro dalle sue origini pie. Varcata la soglia della chiesa per uscir libera alla piazza o chiudersi nelle case dei signori—Juan del Encina molto compose e recitò per il primo Duca d'Alba — l'azione drammatica s'incontra con l'egloga virgiliana. I pastori portavano da tempo la nota profana nei vecchi misteri liturgici del Natale: ma oramai invadono coi lazzi o con gli amori la scena che un giorno era sacra al Vangelo. Accanto a pure egloghe spirituali, Juan del Encina ama tracciare realisticamente qualche episodio di vita rusticana, facendo parlare nel lor linguaggio uomini e donne della campagna. Più che contadini, sono caricature di contadini, franchi burloni da *kermesse* fiamminga. Invece un' egloga del 1494, non immemore di Virgilio, ha carattere politico e s' ispira alla minacciata partenza del Duca d'Alba per la guerra. In generale

codesta nuova arte spagnuola apparisce ben grossamente incolta, se pensiamo alle squisite eleganze umanistiche dell' *Orfeo* polizianesco recitato a Mantova il 1471: ma è pure un germe fecondo in quell' ostinata ricerca della realtà agreste e nuda. Poi, a poco a poco, l'ispirazione s' affina e la poesia si fa più delicata cantando d'amore. Un'egloga riproduce l'antico motivo medioevale del gentiluomo che contende al villano le grazie d' una pastorella: e per vincerla si fa egli stesso pastore. L' egloga seguente, quasi un secondo atto della prima, ci mostra la metamorfosi opposta: il gentiluomo pastore che trasforma in dama la sua bella, e con lei l'antico rivale, e la sposa di lui, tutti saliti dal campo alla corte: perchè

> Amor muda los estados
> las vidas y condiciones.

È una *féerie* che parrebbe fresca ancor oggi sul teatro d' operetta al ritmo dei *waltzer* viennesi, e può essere il simbolo del destino che attende la poesia pastorale: salire—o discendere—dalla prima semplicità nativa all' artificio elegante.

Più tardi, verso il 1500, Juan del Encina viene a Roma—la Roma torbida e voluttuosa di Alessando VI. Forse il 1513 fu recitata la sua egloga *Placida e Victoriano*: « et per quanto

gli Spagnuoli dicono, non fu molto bella — scrive il legato mantovano che vi accompagnò Federico Gonzaga — aggiungendo: « più p..... spagnuole vi erano, che uomini italiani ». Ma non c'era da temere per l'anima, perchè lo spettacolo era dato in casa d'un cardinale. Quell'uditorio, naturalmente inclinato ai giochi dell'amore, dovè commuoversi non poco ai casi di Placida, che disperata per passione s'uccide squarciandosi il cuore in un bosco, dove Vittoriano la scopre, e s'appresta a seguirla nella morte: ma Venere corre al soccorso, e Mercurio fa il miracolo di risuscitare la bella. Così Juan del Encina, che partendo dalle rustiche, primitive scene religiose care alle plebi dell'età di mezzo s'era poi affinato sui modelli bucolici di Virgilio, perviene ora al colorito artificio del dramma mitologico. E l'Italia è guida in questo passo al nuovo teatro spagnuolo.

Spagnuolo? C'è in tutto ciò, finora, molto medioevo internazionale, e un po' di Rinascenza italiana — ma non c'è ancora la Spagna. Un profumo di vecchia Spagna appassionata e romantica si sente invece per la prima volta in una commedia di qualche anno dopo — la *Comedia Himenea.*

Serenate per le vie notturne sotto un balcone, invocazioni ardenti, lamentosi sospiri

d' un amore che sa essere mistico anche nel desiderio, sottilmente manierato anche nella sincerità; e convegni nell' ombra amica, tra le insidie d' un fratello geloso, e lampi di spade alzate a difesa dell'onore... Tutta una febbre di cavalleria sentimentale che già ferveva nel gran modello della *Celestina,* e qui brucia i cuori, mentre intorno s' intrecciano i lazzi, le paure, gli amori grossolani dei valletti. È il solito dissidio, l' eterna battaglia spagnuola del realismo crudo con l' esaltazione ideale. Quante volte si rinnoverà sulla scena romantica dei secoli futuri la serenata d'Imeneo, la resa di Febea, il furore fraterno del Marchese? Tutto il dramma di Calderón, il glorioso teatro di cappa e di spada s' annunzia nei cinque atti dell'*Himenea*—per quanto grama ne sia ancor l' arte, per quanto stemperata e priva d' intreccio l' azione.

L' autore è Bartolomé de Torres Naharro. Dapprima chierico nella sua nativa Estremadura, capitò costui per naufragio in mano di pirati, fu riscattato, e venne finalmente in vana caccia di fortuna a Roma. Fu di certo soldato, almeno per qualche tempo. Passò più tardi in Napoli ai servigi di Fabrizio Colonna; ed al genero di lui, il Marchese di Pescara, dedicò la raccolta delle proprie commedie stampate il 1517, lodando enfatica-

mente Vittoria Colonna sua moglie, « Victoria en el nombre y Corona en el sobrenombre ». È il primo che abbia dissertato teoricamente d'arte teatrale, distinguendo un tipo di *comedia á noticia,* cioè « de cosa nota y vista en realidad de verdad », e un tipo opposto di *comedia á fantasia.* E la fantasia drammatica di Bartolomé de Torres Naharro amò fra l'altro d'attingere alla gran sorgente del canto epico nazionale, ispirandosi nella *Serafina* — come farà Lope de Vega—alla vecchia romanza del conte Alarcos: quegli che vedendosi richiamato, dopo le nozze, al ricordo di precedenti impegni sentimentali con la figlia del re, pensa bene di risolvere il caso di coscienza ammazzando la moglie innocente, per farsi libero di mantenere il suo impegno d'onore. Non si è più onorati e più spagnuoli di così, anche se la scena è posta in Roma, e se la vittima di quell'amante scrupoloso geme la sua angoscia in italiano.

Commedie *á noticia* invece, ossia commedie di viva realtà, sono la *Tinelaria* e la *Soldatesca:* libere scene riproducenti l'una la vita dei servi in corte d'un cardinale romano, ghiottoni, violenti, pettegoli, dissoluti; l'altra i comici episodi del reclutamento militare fatto in Roma dagli Spagnuoli per l'esercito del papa. È pittura d'impressionismo, che dalle smorfie umane trae soltanto la grassa

risata: poche pagine italiane del Cinquecento danno l'impressione della verità mediocre e vile come queste scene, in cui s' intrecciano le lingue e i dialetti di Roma cosmopolita, e si sciorinano al sole i *dessous* plebei del trionfale pontificato che accolse alla sua ombra Michelangelo e Raffaello. Bizzarra e complessa anima, questo autor comico dell'Estremadura, quasi sempre vissuto ramingo, che tuttavia mantenne così ferma anche in corte di Leon X l'impronta nazionale della sua razza e della patria lontana! Vogliono che l'Italia gli sia stata maestra. Ma in realtà una vaga aura italiana è solamente nella commedia *Calamita* del 1520 — che s' è voluta a torto far derivare dai *Suppositi* — dove un matrimonio contrastato è reso possibile alla fine da liete rivelazioni sullo stato civile della sposa, il quale non era prima molto limpido. E contemporaneamente, nell'*Aquilana* egli ci offre di nuovo l'ardore concentrato e profondo della sua Spagna romanzesca.

Dopo il 1520, il poeta scompare. Non sappiamo più nulla di lui. Se ne va nel mistero, come nel mistero era sorta così d'un tratto l'arte sua. Vivendo in Italia, ha saputo essere fervidamente spagnuolo. E dal chiuso mondo dei pastori e della fede è balzato a un tratto sulla gran scena multanime delle passioni umane.

Se non plasma caratteri, è tuttavia il primo a congegnare abili intrecci teatrali, tolti o dal vero o da comuni motivi di novella; è realistico e romantico a un tempo, or con un senso vigoroso di vita, ed or con un caldo impeto di poesia. Citerò un solo frammento, la romanza notturna nel giardino: e non traduco, perchè non se ne disperda l'armonia delicata.

Aquilano. Dí, cruel,
sientes tú deste vergel
ningun arbol menear?
cuantas hierbas ay en él
todas están á escuchar.
Pues las fuentes
detuvieron sus corrientes
porque pudieses oirme;
las aves que son presentes
no cantan por no impedirme.
Hasta el cielo,
todo respira consuelo:
las gentes todas reposan,
las aves no hacen vuelo,
los canes ladrar no osan.

Felicina. Ah señor!

Tutto il fascino della Rinascenza vista da Roma—la Roma cui Naharro impreca in una satira feroce — non toglie a questo misero poeta vagabondo la virtù di cercare in se stesso, nella segreta voce della sua razza, l'ispirazione sincera.

Nemmeno la morte gli portò fortuna. Per tutta la prima metà del Cinquecento, le scarne egloghe di Encina furono assai più largamente ricordate che le sue commedie. Tuttavia qualcuno seppe imitarlo, tentando pitture di società o d'anime, intrecciando fila di amori e di gelosie, preludendo alla commedia di costumi e alla commedia d'intrigo. Ma Cervantes non ne ricorderà neppure il nome. E Lope de Vega si vanterà d'aver per primo introdotto sulla scena il *gracioso*, ossia il ruolo dell'accorto confidente, fanfarone, brioso—il remoto progenitore di Figaro—che già era tracciato con tutti i suoi lineamenti essenziali in qualche commedia di Torres Naharro.

Poi, nella seconda metà del secolo, quel bizzarro destino che aveva soffocata la lirica spagnuola sotto il petrarchismo minacciò di soffocare anche il teatro nascente, sotto l'influsso della commedia italiana. L'Italia era piena di Spagnuoli, che riportavano in patria le impressioni avute di qua dal mare. E d'altra parte, fin dai primi decenni del Cinquecento abbiamo notizia di poveri *guitti* italiani che vanno in giro per le città spagnuole. Ma troppo era fervido e possente il genio drammatico della nazione per subire a lungo un servaggio straniero — e ben presto si diffonde una nuova specie di commedia lirica,

prevalentamente romantica, nutrita d' ispirazioni storiche o leggendarie o mitologiche, la quale annunzia oramai da presso il vicino trionfo di Lope de Vega.

Fra gl' imitatori del teatro nostro sta in primo luogo l'altro Lope—Lope de Rueda—quegli che Cervantes giovinetto aveva ammirato come attore malgrado gli scenari primitivi e la miseria vagabonda. Anche Lope de Vega fa cominciare da lui la commedia spagnuola, dimenticando tutti i precursori. Era nato intorno al 1520. Il successo dei primi tentativi dovè trasformarlo ben presto d' operaio, qual era, in attore e autor comico. Delle sue poche commedie, tutte tagliate su modelli italiani, non giova parlare, e nemmeno delle azioni pastorali; ma qualcosa egli portò sulla scena di veramente vivo e forte, che ci spiega l'ammirazione di Cervantes: i *Pasos*. Che cosa sono i *Pasos*? Ricordiamo le farse francesi che dilagarono nel secolo XV, col loro popolo di studenti, religiosi, uomini di toga, artigiani, buffonescamente sorpresi nei gesti ridicoli dell' esistenza quotidiana; e furono imitate anche in Italia. O ricordiamo ancora le brevi, colorite scene comiche del nostro primo Cinquecento, le satire contadinesche toscane e napoletane e veneziane, quelle sopra tutte celebri della Congrega dei Rozzi da Siena; senza dimen-

ticare le serene, freschissime, vivaci commedie popolari del maggiore autor drammatico che abbia avuto il vecchio teatro italiano—il Ruzzante. È tutta una fioritura che, per mezzo degl' incomposti istrioni medioevali, deve risalire alla più remota commedia delle genti latine: scene burlesche di comicità popolana, rivoli dispersi della sorgente da cui rampollò facile e leggiero il gran riso del volgo in Roma antica e nell' età di mezzo. Di là veniva il repertorio delle compagnie vaganti; repertorio che valicò il mare e passò in Ispagna. Una beffa, un sottile inganno, una baruffa sono gli argomenti prediletti nei *Pasos*. E servi astuti o servi sciocchi, ladri, birri, piccola gente o mala gente si muovono sulla scena, parlano nel loro linguaggio, vivono in tutta verità la loro vita. Qualche volta, in mezzo a loro, ci par di riconoscere l'arguzia d' Arlecchino o la grossa piacevolezza di Pulcinella. Quasi sempre, ripeto, si tratta di vecchi lazzi diffusi ovunque dal gusto del popolo: come per esempio quando Martin de Villalba ha moglie che fingendosi malata lo tradisce con uno studente, e questi persuade il marito sanissimo a prender medicina in luogo di lei, essendo marito e moglie una sola carne; poi ne vanno ella e l'amante con la scusa d' una novena da compiere, imponendo a Martino un digiuno di nove giorni

per impetrar la grazia della guarigione. Tuttavia Lope de Rueda, popolano vissuto in mezzo al popolo, sa ravvivare d' una fresca e forte originalità queste burle decrepite, perchè possiede la maestria d' un dialogo agilmente intrecciato, e l' intuizione precisa, e il colore pittoresco. C' è, fra i *Pasos*, almeno un capolavoro—dove il carattere individuale è così ben reso, che finisce con l' avere un valore rappresentativo di razza. Madrigalejo è un ladro delicatissimo sul punto d'onore: ladro, ma ladro spagnuolo. La scena s' apre appunto con le sue minacce a qualcuno che l' ha offeso nell'onore, sorprendendolo mentr'egli lo derubava. Si trova lì una donnetta, Molina, che attacca discorso con lui, ricordando d'averlo già visto un giorno a Granata fra le mani dell' aguzzino, che lo bastonava per ladrone. Madrigalejo non nega; ma pone una fierissima suscettibilità nel sostenere che fu bastonato due volte e non tre, che ebbe ottanta colpi e non cento, e così via. — Vide mai Vostra Mercede a' giorni di sua vita miglior animo d' uomo di quello ch' io mostrava su quell'asino, malgrado fosse l'aguzzino il peggior nemico ch' io m' avessi in tutta quella terra? — *Molina.* È verità — Tanto accanito lo vidi contro le mie spalle, che due o tre volte fui per scendere dall'asino, e non guardarlo più in faccia—*Molina.*

E perchè non lo fece, o signore? — Perchè stavo legato, *pecador de mi.*—Sopravviene a questo punto un birro, con un paggio poco prima derubato da Madrigalejo: il quale fa di tutto, in una scena piacevolissima, per addossar la colpa all' ingenua e innocente Molina.

Teatro di piazza e di volgo, senza dubbio. Ma dov' è nato il vero teatro, se non sulla piazza o nel volgo? E non val meglio il carattere dell' onorato ladro Madrigalejo che non le fastidiose distillazioni della nostra commedia psicologica? o la beffa a' danni di Martin de Villalba che non i nostri pallidi adulterii? Forse potremo ancora riconoscere un *paso* di Lope de Rueda, autor comico da piazza e da volgo, nell' imitazione che ne farà Guglielmo Shakespeare.

Così apparve dunque a Cervantes, nei più giovani anni, la prima rivelazione del teatro. Più tardi, oltre a compor commedie egli stesso, molto meditò sull' arte teatrale: e meditò specialmente quando vide che gl'impresari non accettavano più le sue commedie. Due volte espone a lungo queste meditazioni, nel *Don Chisciotte* e nella commedia *El rufián dichoso;* ma le sue opinioni appariscono dall'uno all'altro testo radicalmente diverse. Si legge nella prima parte del romanzo (c.

XLVIII): « Per le commedie che ora usano ho un rancore simile a quello che ho per i libri di cavalleria: perchè mentre la commedia dovrebbe, secondo l'avviso di Cicerone, essere specchio della vita umana, esempio di costumi e immagine di verità, quelle che si rappresentano sono specchio di stravaganze, esempio di stoltezze e immagini di lascivia. Qual maggiore stravaganza che mostrare un bimbo in fasce nella prima scena del primo atto, che già alla seconda scena è diventato un uomo con la barba? E che cosa dire poi sull'osservanza del tempo in cui si svolge l'azione, avendo visto commedie di cui la prima giornata comincia in Europa, la seconda in Asia, la terza si compie in Africa: e se fossero quattro le giornate, la quarta finirebbe in America, per completare il giro del mondo? E se la verosimiglianza è quel che più importa nella commedia, come può il buon senso approvare che in un'azione posta al tempo di re Pipino o Carlo Magno si veda come protagonista l'imperatore Eraclio, che entrò con la Croce in Gerusalemme, e Goffredo di Buglione che conquistò il Sepolcro; quando vi sono anni infiniti dall'uno all'altro? E come approvar che una commedia d'azione fantastica contenga una parte di verità storica? e che si accozzino fatti di persone e di tempi diversi, con errori infi-

niti ? » Insomma, la nuova libertà del teatro ripugnava profondamente al senso squisito d'equilibrio e di misura che regge tutta la trama del *Don Chisciotte.* E viceversa per una di quelle contradizioni di cui l'opera intera di Cervantes è piena, la commedia che s'intitola *El rufián dichoso* non solo attua praticamente, ma perfino sostiene teoricamente proprio quei metodi d'arte drammatica con tanta asprezza condannati nel romanzo.

Chi ha letto il profondo e delicatissimo saggio di Maurice Barrès *Un amateur d'âmes*, così impregnato di sensibilità e di profumo spagnuolo, ricorderà d' essersi imbattuto in questo titolo. È una delle commedie che Delrio faceva leggere alla sorella Pia, perchè ella accogliesse in sè quasi l' essenza della Spagna:

« Afin que la Pia ne devînt pas une Belle au bois dormant, et pour redoubler les soins sous lesquels déjà naissait une âme, il choisit cinq on six pièces, les plus romanesques du théâtre espagnol, et pria Lucien de les lire à leur amie, dans l'ombre parfumée des cours intérieures, ou bien en face de Tolède, aux heures favorables du soir, quand une jeune femme sent le vide de son cœur et de ses mains.

Elle aima le *Rufian heureux* de Cervantes, espèce de Don Juan dissolu et criminel qui

se convertit et devient un tel saint qu'à Mexico, vingt ans plus tard, appelé au lit de mort d'une courtisane, sa maîtresse jadis, il lui cède formellement ses vertus, ses bonnes œuvres, et assume les péchés dont elle était couverte, de façon qu'elle monte au ciel, et qu'il doit recommencer une vie de remords et de pénitence ».

Questo breve sommario è molto inesatto: il protagonista della commedia non ha nulla di comune con Don Juan, e la donna di cui s'assunse il fardello peccaminoso non era mai stata la sua amante. Inesattezze che si possono rilevare senza accusa di pedanteria, perchè vengono a spostare tutto il giudizio critico. Ma non importa: Cervantes che molto ebbe a soffrire dei suoi poveri successi come autor comico, si sarebbe egualmente ralle grato pensando che dopo circa tre secoli un grande scrittore straniero poteva scegliere questa commedia come un'espressione caratteristica della sua terra e della sua razza.

Indipendentemente dal maggiore o minore pregio dell'arte, la commedia ha una speciale importanza per le teorie drammatiche espostevi dall'autore medesimo, e per l'atteggiamento ch'egli viene ad assumere di fronte al teatro dell'età che vide i trionfi di Lope de Vega. Parla, in una specie d'intermezzo allegorico innanzi alla seconda gior-

nata, la personificazione della Commedia: « I tempi mutano le cose, e perfezionano le arti... Buona fui ne' tempi passati, nè ora sono cattiva, se pur vengo meno ai precetti di Seneca, di Terenzio, di Plauto per adattarmi alla moda. Mille cose rappresento in atto, e non più per mezzo di racconto: così che io devo seguire l'azione là dove si svolge... Poco importa allo spettatore, che in un punto io trapassi d'Alemagna in Guinea senza uscir dal teatro; chè la fantasia è leggiera, e ben possono con lei seguirmi senza smarrirsi nè stancarsi. Io stava ora in Siviglia (nella prima giornata) rappresentando con arte la vita di un giovine discolo, appassionato di Marte, bravaccio di lingua e di mano — ma non sì da perdersi del tutto nel vizio. Era studente e recitava i salmi penitenziali, nè mai giorno passò che non dicesse il rosario. La sua conversione avvenne in Toledo — e poi ch' io qui te n' avverto, non ti dorrai se nella scena l' ho posta in Siviglia. In Toledo si fece chierico; al Messico divenne frate, dove l'azione ci trasporta ora a volo... Il Messico e Siviglia ho ravvicinati in un attimo. A tenermi stretto ai principii dell'arte, come avrei potuto trarre tanta folla di spettatori di tappa in tappa, e senza navi passare il mare? »

Sono parole che a noi possono parere tri-

sti, nel fondo, come una sconfitta — e amare come una sconfessione. Inutile sforzarsi di giustificare logicamente un così brusco trapasso. Cervantes non era — l'ho già detto — nè un teorico nè un logico. Era semplicemente un artista che non tutti i giorni si sentiva d'andare con Don Chisciotte, la lancia in resta, a combattere le idee e i gusti degli altri; tanto più se quei gusti poi s'accordavano, senza ch'egli se ne rendesse ben conto, con qualche segreta aspirazione della sua fantasia. A dispetto dei « ben pensanti », la libertà romantica del teatro aveva oramai ottenuto una consacrazione trionfale, e Cervantes che non era ben pensante tutti i giorni ne profittò.

Il soggetto del *Rufián dichoso* venne fornito da qualche relazione orale o scritta della vita del santo frate Christóval de la Cruz, al secolo Christóval de Lugo. Nato in Siviglia, questi da giovinetto si allogò in casa dell'Inquisitore Tello de Sandoval, per seguire gli studi stando al suo servizio. Ma s'accorse ben presto che altre compagnie esistevano più divertenti di quella dell'Inquisitore, e nella sfrenata vita sivigliana si segnalò per male opere al punto che — racconta lo storico dell'Ordine Domenicano — « ya le querian hazer Capitan de los hombres más perdidos que tiene la República ». È vero che,

in compenso, non tralasciava mai di pregare per le creature espianti nel Purgatorio; supplicando Iddio fra le lagrime d' accogliere quel tributo in beneficio delle altre anime, visto che la sua era perduta. Per richiamarlo al bene, l'Inquisitore pensò d'imporgli i sacri ordini : e veramente fu, in quelle condizioni, un rimedio audace. Il *bohème* malvivente di Siviglia divenne in pochi anni un sant'uomo venerato da tutti nel Messico, sua novella patria d'elezione. Intanto, era colà una donna giovine e bella, che pur vivendo come cristiana molto amava la propria bellezza corporea. Ed infermatasi subitamente, il terror della morte la soffocò di tal guisa che perdendo il corpo le sembró di dover perdere anche l' anima : perchè non le avrebbe salvata l' anima il Dio crudele che conduceva a perire la beltà della sua carne. La visitavano uomini letterati e religiosi per ammonirla : invano. Venne finalmente fra Cristoforo della Croce; che in luogo di buoni consigli, le offerse di far gravare sopra di sè tutto il peso dei peccati di lei, cedendole in cambio i meriti della propria virtù, e promettendole nell' ora della morte le undicimila Vergini al suo capezzale. La donna accettò. Rimase un tratto a dir come santa le lodi di Dio ; poi con lieto volto esclamò : — Datemi la candela accesa, perchè già viene

Santa Orsola con le sue compagne.— E tosto morì. Il benedetto frate cominciò allora a soffrire una infermità gravissima, venutagli come punizione delle colpe rimesse alla donna: per tredici anni sofferse tra la venerazione universale, fino al dì della morte. Questa è la vita del Santo Cristoforo della Croce, e questa è la sua commedia.

Commedia divina, dunque, come allora si diceva: del genere che Lope de Vega diffuse e fece amare, quando l'ordinanza reale del 1598 ebbe posto un freno alla libertà del teatro profano. Sebbene non sia noto l'anno di composizione del *Rufián dichoso,* che vide la luce per le stampe nel 1615 con le altre sette commedie di Cervantes, è lecito credere che esso venga dopo il trionfante esempio del giovine Lope. Si tratta in ogni modo d'un genere che ebbe larghissima diffusione sul declinare del secolo XVI; tanto che Agustin de Rojas potrà scrivere:

> y alfin no quedó poeta
> en Sevilla que no hiciese
> de algun santo su comedia.

Ma che cosa è insomma artisticamente questa commedia di cui abbiamo ora veduta la fonte spirituale? È divisa, al solito, in tre atti, o giornate — divisione di cui Cervantes amava attribuirsi il merito, sebbene già altri

avesse usato prima di lui tre atti in luogo di cinque o quattro. Il primo rappresenta in una serie di scene slegate la vita del santo non ancora santo, nei trivii di Siviglia. Il secondo descrive la « vita grave » di lui, dopo la conversione, fino all'atto di carità eroica verso la donna morente. Nel terzo si vede il frate, consumato dalla lebbra, entrare serenamente nella morte, dopo la tormentosa espiazione sopportata per la peccatrice. La quale, come ho detto, fu conosciuta da lui solamente nell'ora dell' ultima confessione. Se questo sacrifizio offerto ad una sconosciuta aumenta il merito agli occhi di Dio, diminuisce l'organismo drammatico agli occhi del pubblico. Senz' accorgersene, Barrès aveva corretto la commedia, vedendo nel sacrifizio il lavacro d' una antica colpa d' amore. E Christóval de Lugo non era neppure « une espèce de Don Juan » : perchè anche ai giorni del vizio respingeva le femmine che gli si offrivano. Così non ci rimane alcuna possibilità di scorgere un vincolo interno fra le parti della commedia, immaginando un Don Giovanni cinico o voluttuoso, che dopo aver strappato alle sue donne lagrime e voluttà ami ancora, pentito, dare se stesso per il bene d'una donna che muore. Anche la sua conversione avviene fulmineamente, senza esser determinata da un pro-

fondo moto interiore, con l'ingenuità infantile che gli scrittori più mediocri di cose sacre pongono nell' indagare i misteri della coscienza. In tutto ciò, adunque, non è vero dramma nè vera commedia. C' è semplicemente una grossolana storia di santo, riprodotta dall' autore con qualche preoccupazione che la gente non vi presti fede, per cui si sforza a ripetere che tutto « fué así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa »—perfino quando compaiono fra' personaggi due demonii, con la missione di tentare il sant' uomo.

Come organismo teatrale, *El rufián dichoso* non si regge in piedi. Ma, forse per una vendetta di quei demonii, fra tanto splendore di virtù cristiane una sola cosa ha ispirato davvero il poeta: la mala vita di Siviglia. Era il solito piccolo mondo che già conosciamo da altre sue pagine, ricco di motivi drammatici d' ogni genere dalla farsa alla tragedia – piccolo mondo di chierici studenti, di prostitute, di bari, di bravi e d' uomini togati, tutti biascicanti le preci rituali pur nella sregolata libertà della taverna o del postribolo, tutti ammantati nell' ipocrisia d' una religione esteriore che velava con le sue ombre i sinistri bagliori della colpa o il cinico riso del piacere. Questo aspetto della vita spagnuola sentì Cervantes nell'in-

timo cuore, mentre il suo genio troppo armonicamente equilibrato non giunse ad esaltarsi nell' altro emisfero opposto dell'anima nazionale, nel misticismo estatico ed ardente dei visionari. Egli è qui un artista davanti a Christóval de Lugo che corre armato fra le avventure notturne di Siviglia: è invece un mediocrissimo versificatore, quando il suo eroe diventa il beato Cristoforo della Croce e muore padre provinciale in un convento del Messico. Così questa « comedia de santos » ha pregio d' arte solo per ciò che vi si contiene di profano. E non so se Barrès, rileggendola, seguiterebbe a metterla come una delle « pièces les plus romanesques du théâtre espagnol » fra le mani della sua Pia, intenta alla lettura davanti all'orizzonte ardente e triste di Toledo, nelle ore propizie della sera.

Delle venti o trenta commedie recitate nei teatri di Madrid dopo il 1583, due sole rimangono: *La Numancia* e *El trato de Argel.* Altre otto, nuove, e non prima recitate, vennero in luce nel volume del 1615, accompagnate da altrettanti « intermezzi » Questi e quelle erano in gran parte composti già da alcuni anni. — Perchè non sono stati messi in iscena? — domanda qualcuno all' autore, nell' *Aggiunta* al suo *Viaggio al Parnaso.* —

Perchè gl' impresari non cercano me, ed io non cerco gl'impresari—risponde Cervantes. Vedendo che nessuno glieli domandava, li gettò in un cassetto, destinandoli all' oblio. Ma dopo qualche tempo il suo amor paterno fu più forte, e in mancanza d'un capocomico affidó quelle sue creature derelitte ad un libraio. Bisogna pur convenire, leggendo il volume, che i capocomici non avevano poi tutti i torti. Basterebbero a persuadercene le due commedie che già conosciamo, *La casa de los celos* e *El rufián dichoso*. Anche peggio sarebbe, se leggessimo *El labirinto de Amor*, vero labirinto in cui si smarriscono insieme l'arte dell'autore e la pazienza del lettore; o *La gran Sultana*, sconnesso e puerile pasticcio consacrato alla bella schiava spagnuola, Catalina de Oviedo, che finì sultana, rimanendo cristiana. Due soli versi in quest'ultima commedia meritano di non essere dimenticati. Uno dei personaggi dice a un altro: — Voi siete spagnuolo, senza dubbio.— E quegli risponde:

Y soylo, y soylo,
Lo he sido, y lo seré mientras que viva,
Y aun después de ser muerto ochenta siglos!

Sì, sono, sono spagnuolo, e sono stato, e sarò finchè viva, e ottanta secoli ancora dopo morto!— Sembra un grido prorompente dal-

l'intima coscienza della razza, un' appassionata confessione del grande scrittore che fu così profondamente spagnuolo nell'anima e nell' arte.

Qualcuno ha pensato sul serio che certe commedie di Cervantes fossero una cosciente, premeditata parodia del cattivo gusto teatrale. La parodia, purtroppo, fu involontaria. Quelle commedie ci fanno, è vero, l' effetto d'una caricatura: ma come le vecchie stampe quando riproducono troppo fedelmente una grottesca moda del tempo che fu. Hanno, senza volere, tutti i difetti dello stento, dello sforzo, dell'incoerenza. È l' anelito vano di chi cerca lucidi fantasmi nel cielo ampio dei sogni, e non trova che pallide nebbie. Caricatura, forse: ma inconscia, dolorosa caricatura di se stesso.

Eppure, questo povero verseggiatore stanco è un mago. Bisogna diffidare di lui, perchè ha il segreto di tutte le sorprese. Eccone una: *Pedro de Urdemalas* — commedia in tre atti, con una trentina di personaggi. La scena è in un villaggio. Assistiamo alla nomina d'un *alcalde* contadino e semianalfabeta, che amministra la giustizia estraendo a caso le sentenze; sorprendiamo, nella notte di San Giovanni, i riti popolari con cui le fanciulle interrogano il destino sul futuro marito; ci di-

verte ascoltar Pedro che cerca d'imbrogliare una vecchia avara, presentandosele come un'anima del Purgatorio mandata sulla terra a raccogliere offerte dai vivi per far salire al cielo i loro morti. Come sempre, questi quadretti comici e frammentari si seguono, freschi, pieni di vita, pervasi da un umorismo sobrio e sottile, da una fantasia gioiosa. *L'alcalde*, la vecchia, il segretario innamorato, i contadini litiganti sono la realtà ironica: in mezzo alla quale passa altera Belica, la fanciulla gitana vagabonda che illumina le miserie di tutti i giorni col suo presagio di misteriosi splendori venturi, e passa Pedro de Urdemalas—cinico, ardente, astutissimo, rotto alla vita, uscito incolume da tutte le avventure e pronto a tutte le metamorfosi, figlio di nessuno, educato alla fame, destro nel bene e nel male, ora mendicante, ora marinaio, ora ladro, ora studente, ora gitano, ma sempre assetato d'imprevisto, ma sempre rapito a se stesso dalla fantasia irrequieta. Belica raggiungerà il suo miraggio, quando si scopre nell'ultimo atto il sangue reale che ha nelle vene; e Pedro che invano l'amava vivrà anch'egli in qualche modo le vite ideali della sua fantasia—non nella realtà, ma sul palcoscenico, facendosi attore. Che importa? La vita è un sogno, sempre, sogno vissuto e sogno sognato. E noi, chiusa questa

commedia « que no acaba en casamiento », che non finisce in matrimonio, non stiamo a pensare se gli episodi ne soffochino la trama, se l'intreccio sia ingenuo o inconsistente: prendiamo piuttosto con gioia quel che il poeta ci ha dato, una calda fiamma romantica accesa sull'ironia più o meno allegra dell'esistenza quotidiana.

Recitare *Pedro de Urdemalas*, trovar la nota giusta tra quel comico e quel romantico, non doveva esser facile. Gl' impresari, che non vollero saperne, avevano ragione ancora una volta. Forse ebbero torto, invece, per l'*Entretenida:* un'altra commedia gaia, vivace, piena di movimento e di brio, dove tutti amano, tutti si consumano di gelosia e nessuno trova la via di esser felice:

> Gli uni per non volere,
> gli altri per non potere,
> al fin nessun si sposa.

Il pubblico poteva confondersi fra tanti intrighi sentimentali: ma in complesso par di leggere una commedia settecentesca, sorridente di festività goldoniana.

E accanto a questo sorriso, ecco la grave maestà della tragedia. Il mago seguita a far da mago. La tragedia è la *Numancia.* Cervantes ne era fiero: e fu, quando la recitarono,

un gran successo — successo confermato dai posteri.

Parve « divina » a Federico Schlegel ; piacque a Goethe. L'esaltarono i Romantici tedeschi, e se ne commosse lo spirito luminoso di Shelley. Philarète Chasles vi scorse la tragedia più grandiosa e più profondamente concepita tra le opere drammatiche spagnuole. Lungi i servi da commedia e i galanti sospirosi ! Qui agiscono Scipione, Giugurta, Cajo Mario, un Demonio, l'Infermità, la Fama, la Spagna, e perfino un morto che parla — fantasmi di storia e fantasmi d'allegoria, soldati, ambasciatori, sacerdoti. Argomento è la presa di Numanzia ribelle, che quattro mila Spagnuoli difesero fino all'estremo, per sedici anni, contro gli ottantamila legionari di Scipione Africano : soggetto eroico, e soggetto nazionale, fatto per accendere un'anima che il senso nazionale alimentò con eroico fervore. Stretta dal nemico e dalla fame, la città non si arrende. Dove si estenua la resistenza materiale, invincibile sopravvive la resistenza morale. Quando ogni speranza è morta, e vana ogni fatica, ad uno ad uno i cittadini di Numanzia ardono in un gran rogo le ultime loro ricchezze, perchè non le abbia il romano vittorioso : e poi donne, bimbi, guerrieri, tutti fino all'ultimo si svenano offrendo alla patria un sacrificio supremo di sangue.

Scipione vince un popolo di morti. Unico sopravvissuto, unica spoglia del funereo trionfo è un fanciulletto, che tradotto innanzi al duce lancia ancora a lui un fremente inno di sfida, getta alla dolce terra materna un saluto appassionato, e più forte di Roma e del destino precipita se stesso dall' alto d'una torre in braccio alla Morte.

Come appare ingiusta l'accusa di Byron! Chi, leggendo la *Numancia*, non si sente scosso ed esaltato appunto per quel fervore eroico che secondo Byron sarebbe stato distrutto dall'ironia del *Don Chisciotte*? Nella *Numancia* Cervantes ha concentrato il suo grave, austero ideale della patria, del valore, della cavalleria. La maggior parte della tragedia è composta nel ritmo sonante dell' ottava cavalleresca, ed ha eloquenza di poema più che forza o concisione di tragedia. Nel terzo atto, i difensori di Numanzia offrono ai romani di decider l'assedio con un duello combattuto da due guerrieri, uno per parte, in campo chiuso, come una tenzone di paladini. La tragedia vuol essere classica nella sua stretta unità, nella sobria architettura — ma non per nulla se ne esaltarono i Romantici. Non è già romantico di per sè quel nazionalismo esasperato che si leva contro il giogo di Roma? Gli episodi in cui è rotta la trama sono anch' essi gonfi di commozione romantica. Un

giovine guerriero di Numanzia, vedendo la fanciulla che ama languente per fame, giura d'andarle a conquistare un pane fra le spade nemiche — e compie la promessa, tornando a lei ferito per nutrirla e per morire. Un bimbo cade spento d' inedia accanto alla sorella. Le madri cittadine coi figliuoletti in braccio invocano e ottengono dai loro uomini la morte, per non cadere in preda del nemico. Noi ci accorgiamo, anzi, che in questi episodi isolati viene volentieri a frangersi la tensione epica del soggetto centrale. Cervantes non poteva respirar troppo a lungo l'aria della pura tragedia. Se qui v' è riuscito in parte, è perchè al dramma partecipava un sentimento che fu in lui tra' pochissimi capaci di esaltarsi fino a quella tensione: l'amore appassionato, fermo, religioso per la sua patria spagnuola. Eppure anche nella *Numanzia* l' eroismo è troppo eloquente -- di quell' eloquenza sonora che non è mai segno di forza nelle tragedie e nemmeno nella vita. Le personificazioni della Spagna, della Fama, della Guerra parlano troppo bene — e questo è il loro secondo torto. Il primo, è quello di mostrarsi: di mostrarsi in un dramma dove invece di pallide figure allegoriche vorremmo soltanto incontrare l'anima e le passioni degli uomini. Comunque, se la *Numancia* non è proprio quel capolavoro che vi scopersero

i Romantici, è lecito anche a noi commuovercene con Shelley; e ricordarcene poi leggendo il *Don Chisciotte*. Non poteva distruggere lo spirito cavalleresco della sua nazione, chi aveva cantato con tanto ardore il bel gesto eroicamente inutile dei soldati di Numanzia.

Paragonate con buona parte delle commedie posteriori, La *Numancia* ed anche *El trato de Argel*, ch'è tessuto sulle reminiscenze di schiaviù, ci mostrano il danno che fece al teatro di Cervantes l'imitazione dell'autore alla moda — Lope de Vega, il « fenomeno della natura ». Cervantes loda spesso il giovine rivale trionfante; anche se poi a volte fa intendere che non gli garba quel genere di commedia aperto a tutti i liberi voli della fantasia, finisce col subirne invincibilmente lo influsso e ne profitta per dar libero il volo anche a se stesso. Lope alla sua volta alternò spesso verso il più anziano fratello d'arte le ingiurie e le carezze. Ma intanto, un po' per quell'influsso, un po' per essersi smarrite le più delle commedie giovanili, è ben raro che le commedie di Cervantes ci rivelino lucidamente i caratteri migliori del suo genio. Codesti caratteri bisogna cercarli fuori delle commedie — negli *Intermezzi*. Per venire dalla *Numancia* agli Intermezzi, dalla tragedia alla

farsa, bisogna scendere tutta la scala del cuore umano. Sono, ancora una volta, i contrasti di Cervantes. Ma il miglior tesoro è al basso della scala. Probabilmente, gl' Intermezzi furono composti, almeno in gran parte, intorno al 1612. Agli otto compresi nel volume, altri sono venuti ad aggiungersi nelle stampe successive dopo morto l' autore, in virtù di attribuzioni più o meno legittime. Si suol ripetere che sono imitati dai *Pasos* di Lope de Rueda: ma è un di quei giudizi consunti dal molto uso, che poi corrono rischio di apparir falsi come tanti luoghi comuni della critica, a chi voglia guardare oltre la superficie apparente. I *ruoli* da antica farsa, i tipi e le situazioni schematiche da commedia dell'arte sono scomparsi nel passaggio dalle rustiche scene dell' attor vagante al finissimo umorismo di Cervantes. Qui troviamo oramai anime intere, profondi caratteri comici illuminati in pochi tratti, scene di costume popolare riprodotte in un dialogo maravigliosamente fresco e vivo da un artista che non rassomiglia più ai vecchi autori di farse, ma soltanto a se stesso, e tutto vede col colore della propria anima. Anche l' influsso della *Celestina*, che altri vi ha scorto, non è forse altro che libera somiglianza nella sincerità espressiva.

Chi non ha presente il vecchio marito ge-

loso delle *Novelle esemplari*, a cui un seduttore strappa la gemma così preziosamente guardata? Eccolo ancora nell'Intermezzo che ha nome appunto *El viejo celoso*. Venendo sulla scena, la novella si è fatta più leggiera e beffarda. Sono meno intense le anime, forse, ma la voluttà trionfa in un sottile inganno mentre il marito ne ascolta inconsapevole i gemiti e i sospiri attraverso la porta. Così nella *Cueva de Salamanca* ci vien descritta la grassa beffa della quale è vittima il marito a cui uno studente fa credere siano demoni incarnati i buoni amici della moglie e della fante di casa, sorpresi una sera sotto il tetto coniugale; e lo induce a consumar con essi la cena ch' era stata disposta pel convegno notturno degli amanti. È, fuso con la leggenda della magica *cueva,* un antico motivo di farsa; motivo che ispirò anche Hans Sachs, il ciabattino di Norimberga destinato all' eternità non tanto pei suoi versi quanto per la musica dionisiaca dei *Meistersinger* wagneriani. Tutto ciò non ha importanza, se non per la gaia spontaneità del riso che sembra sgorgar da una coscienza boccaccescamente serena, indifferente al bene e al male, assorta soltanto nelle realtà saporose della carne. Ma leggiamo piuttosto *La elección de los Alcaldes*. In un villaggio di campagna le autorità comunali discutono i meriti di quat-

tro candidati all' ufficio onorifico d' *alcalde,* una specie di sindaco-giudice del luogo. E non riuscendo a mettersi d'accordo, li chiamano davanti a sè, perchè ciascuno si faccia valere. L' uno s' intende di vini, un altro si vanta di star bene in salute e di trar d'arco « come un Cicerone »: il che, osserva un elettore

per un giudice
è rara abilità, e necessaria.

Ad un terzo, calzolajo, domandano:

— Sapete legger?
— Legger no, di certo,
nè giammai si vedrà nel mio lignaggio
una persona di sì poco senno,
che si metta a imparar queste chimere
che conducono gli uomini all' inferno
e menano le donne al manicomio.
Legger non so, ma so fare altre cose
che valgono assai più della lettura.
— E quali sono?
— So dire a memoria
le quattro orazïoni, e me le recito
da quattro a cinque volte in settimana.
— E con questo volete farvi giudice?
— Con questo, e col sentirmi buon cristiano
oserei farmi senator romano.

Viene infine l' ultimo:

— Io, signori, se a caso fossi giudice,
non mi farei bacchetta da comando
sottile, come s' usa d' ordinario;

ma la farei di rovere o di quercia
e ben grossa due dita, per timore
che potesse piegarla il dolce peso
d' un mucchio di ducati, o d' altri doni,
o di preghi, o promesse, o di favori,
che pesan come piombo, e non si sentono
finchè non v' hanno fiaccato le costole
dell' anima e del corpo. E poi, con questo,
sarei bene educato e pien di garbo;
severo sì, ma punto rigoroso.
Non vorrei mai offender l'infelice
che per sue colpe mi venisse innanzi;
perchè può la parola ingiuriosa
d' un magistrato in furia dar più male
che non ne dia la stessa sentenza,
anche se infligge un crudele castigo.
Il poter s' ha da usare con creanza.

Chi sa se il poeta non aveva sognato di questo *bon juge* ideale, quando la cattiva stella lo trascinava davanti agli uomini che fanno il triste mestiere di giudicare! Intanto, per chi conosce le cose di questo mondo — e Cervantes le conosceva benissimo — è inutile dire che le autorità comunali preferiscono al *bon juge* quell' altro, il candidato analfabeta dalle quattro orazioni.

Vogliamo un quadro di più forti ombre — tracciato, con mano ferma, da un macabro umorista che ascolta impassibile anche le voci più sinistre, e preferisce divertirsene piuttosto che moraleggiare o indignarsi? Ecco *La cárcel de Sevilla:* una scena da *grand Gui-*

gnol, un malvivente condannato alla forca, fra gli amici e l'amante che gli fanno gli addii. Sono tutti pieni di sussiego, si danno fra loro di Vostra Mercede, composti nella lor bella dignità spagnuola anche quando discorrono di sangue e di corda: e l'autore li rappresenta con altrettanta indifferenza morale, preso dalla gioia di riprodurre una intensa scena di vita, di far lampeggiare il riso su quella fosca tenebra umana. Vogliamo invece una satira indulgente della vita di tutti i giorni? Prendiamo *El júez del los divorcios.* Al giudice dei divorzi si presentano l'una dopo l'altra quattro o cinque coppie male assortite, sciorinando all'aria i loro cenci sporchi, e sfogando il livore che s'accumula nei talami dove non vogliono più fiorire le rose della voluttà. Ma nessuno è contentato, e il breve atto finisce con la serenata offerta da un'altra coppia che il giudice aveva riconciliato qualche giorno innanzi.— Piacesse a Dio, esclama il giudice, che tutti i presenti si riconciliassero come quelli! — Ahimè, risponde il procuratore, se così fosse, moriremmo di fame noi procuratori e scrivani del tribunale. No, no; faccia il mondo intero domanda di divorzio, chè tanto alla fine i più si rimangono insieme come prima, e noi intanto abbiamo guadagnato il frutto

delle loro liti e delle loro stoltezze. — E il ritornello della serenata commenta:

> Meglio il peggiore accordo
> che il divorzio migliore!

È tutta gente minuta, quella che si muove sulla scena degli Intermezzi: la gente minuta, che Cervantes conosceva e comprendeva meglio dell' altra, e che lo divertiva di più. Sono donnette, *pícari*, sagrestani, studenti affamati, contadini, funzionari di umili funzioni — ma ciascuno di costoro ha nella parola e nel gesto la mobile varietà della sua natura, senza mai irrigidirsi nei tipi convenzionali del teatro comico. Da queste scene non potrebbe venir fuori nessuna *maschera* fissa — semplicemente perchè le anime della scena piccola sono sempre nuove, sempre istintive, sempre diverse come le anime della scena grande — della vita reale. Lo scrittore si sente a suo agio, perchè non ci sono signori — davanti ai quali avrebbe l' ingenuità di conservare dei pregiudizi di reverenza — e non ci sono passioni gravi da descrivere sul serio. Ci sono, invece, i vizi, gli affetti, le esaltazioni mediocri dell' umanità quotidiana che non pretende di essere presa sul serio, e che in compenso ha almeno il merito di essere pittoresca e divertente. Per far ridere, Cervantes non ha bisogno di ricorrere a lazzi

grossolani: gli basta descrivere con incomparabile finezza il suo mondo com'è. Questo vale per tutti gl'Intermezzi. Ricorderò ancora quello, squisito, che s'intitola *La guarda cuidadosa*. Un soldato e un sagrestano si contendono i begli occhi d'una servetta; e il soldato, miserabile e geloso, veglia per la via sotto le finestre di lei impedendo il passaggio a tutti gli uomini che vorrebbero entrare nella casa, compreso il padrone della servetta e un mendicante a cui dà, per allontanarlo, gli ultimi centesimi che possiede in tasca; mentre tenta di abbagliare la sua bella facendosi credere destinato al governo d'un castello nel regno di Napoli. La maggior parte degli Intermezzi sono in prosa: una prosa magnifica di spontaneità e di colore, ricchissima di gergo volgare. Quando si parla così, è inutile stare a contare i secoli che passano: è il linguaggio eterno dell'uomo. Parlano a quel modo le popolane greche di Siracusa in un idillio di Teocrito, o le chioggiotte che si abbaruffano in una commedia di Goldoni. E nell'apparente indifferenza morale dell'artista, tutto volto, come dicevo, alla gioia d'esprimere in brevi, sobrii tratti essenziali lo spettacolo umano a cui assiste, é pure nascosta la filosofia profonda del suo sorriso.

In un solo Intermezzo c'è forse qualche

cosa di più. Ha per titolo *El Retablo de las Maravillas.* Un pajo di ciarlatani famelici arriva in un paesetto di campagna, annunziando per la sera il più fantastico degli spettacoli — il quadro delle Maraviglie. — « Per le mirabili cose che in esso si mostrano, viene ad esser chiamato quadro delle Maraviglie: il quale fabbricò e compose il savio Tontonello sotto l'influsso di tante combinazioni di stelle, che nessuno può giungere a vedere ciò che il quadro rappresenta, se non ha puro sangue cristiano nelle vene o non è stato procreato in legittimo matrimonio » — Viene la sera: dall' *alcalde* allo scrivano le autorità del paese, con tutto il popolo, s'affollano a godersi lo spettacolo. I ciarlatani annunziano, ad una ad una, le grandi visioni che si succedono. Ecco Sansone che abbatte le colonne del tempio! ecco un toro furioso, ecco un' invasione di topi, ecco un' acqua che viene dal fiume Giordano! Nessuno vede nulla, naturalmente, ma chi osa confessarlo? Tutti fingono di vedere, e temono le crollanti colonne del tempio, e si sbigottiscono del toro, e si beano nell' acqua mistica del Giordano, mentre le donne fuggono spaventate pei topi. Fingono di vedere, o credono di vedere? Dove finisce la realtà, dove comincia l'illusione in questa selva di sogni che è la nostra vita, la

selva in cui ci aggiriamo inconsapevoli di noi e di tutto? È una farsa, va benissimo: una vecchia farsa popolare che serve a Cervantes per divertirsi di quella buona gente di campagna. Ma quante volte la sua fantasia non s' era smarrita anch' essa nell' incantesimo delle visioni fittizie? E non era il mondo intero, pel suo Don Chisciotte, un *Retablo de las Maravillas*, un' illusione fatta realtà? Noi conosciamo abbastanza Cervantes per credere che se fosse stato presente allo spettacolo, quella sera, seduto fra l' *alcalde* e lo scrivano, non avrebbe finto di vedere — avrebbe veduto.

L'ULTIMO ROMANZO.

Il lungo travaglio che fu l'esistenza di Cervantes finì, come doveva, nobilmente, con l'ultimo sforzo d'un genio non domo: finì con un romanzo.

Ai diciannove d'Aprile del milleseicentosedici il poeta quasi agonizzante

> Posto già il piè nella staffa,
> con le angosce della morte,

offriva a don Pedro Fernandez de Castro, conte di Lemos, la sua estrema fatica. Era degno di lui accomiatarsi così, come un buon cavaliere, dalla vita fortemente e austeramente sofferta, dopo aver conquistati gli sproni d'oro della gloria. E quando i *Trabajos de Pérsiles y Sigismunda,* stampati l'anno seguente in Madrid, vennero finalmente alla luce, già il poeta si riposava per sempre e del lavoro e della vita.

Erano i *Trabajos*, per Cervantes, l'opera di lunghi anni: lo sforzo più intenso, in cui egli avesse mai voluto sperimentare il potere dell'arte. Al medesimo conte di Lemos scriveva alcuni mesi innanzi: « I *Trabajos de Pérsiles y Sigismunda* saranno o il peggior libro, o il migliore che in nostra lingua s'abbia composto; e mi pento d'aver detto il peggiore, perchè secondo l'opinione dei miei amici toccherà il massimo pregio che si possa. » È la coscienza d'un artista, che dubbioso s'attenta a una gran prova di novità e di vigore, ma già s'appaga nel presentimento della vittoria. Nè questa parve, in sulle prime, mancare: morto l'autore, l'anno della prima stampa vide succedersi non meno di sei edizioni; quasi contemporaneamente si ebbero a Parigi le prime traduzioni francesi.

Ma poi? Più volte, è vero, il romanzo fu ristampato in patria, numerose versioni ne diedero l'Italia, l'Inghilterra e più la Germania; tuttavia ben presto s'addensò l'oblio sulle sue pagine. Quanto più la lancia di Don Chisciotte allungava l'ombra sua, conquistatrice della Chimera, sull'arte e sulle anime moderne, tanto più svanivano dalle stampe come dalle memorie i travagli avventurosi di Pérsiles lanciato alla conquista dell'amore; malgrado la sentenza di chi nel secolo decimosettimo vi scorse maggiore in-

venzione e artifizio, e stile più sublime che nel *Don Chisciotte.* Fugace rinnovellamento ebbe la fama del *Pérsiles* nel fiorire del Romanticismo tedesco; quando tra le prolisse pagine del romanzo Ludovico Tieck osò trovare espressi in note soavemente eloquenti l'incanto del paesaggio e la dolcezza della passione, e un alto *pathos* tragico veder toccato nei periodi bene sonanti. E un eminente critico più tardo, il quale dal Romanticismo derivava la sua concezione dell'arte, Ferdinando Wolf, potè attribuire a gloria de' *Trabajos* l'aver così magistralmente rinnovate le forme dell'antico romanzo greco, da renderle anco una volta popolari, e suscitar dopo sè numerose imitazioni, che mai seppero toccare l'altezza del modello. Ci aiutino così persuasivi conforti a riaprire il vecchio libro dimenticato, penetrando nel complicato intrico di codesto romanzo senile, come in una selva piena d'ombra e di silenzio; che, tra il dedalo degli impervi sentieri e l'ostacolo dei rami da ogni parte protesi, nasconda forse l'incanto presso che inaccessibile d'una qualche fonte viva sgorgata, nelle radure brevi, al sole.

« Voci dava il barbaro Corsicurbo alla stretta bocca d'una profonda caverna, meglio tomba che prigione di molti corpi vivi, che in essa

erano sepolti... ». Chi è il barbaro Corsicurbo e in qual parte della terra è scavato quel sepolcro? Non sappiamo ancora: il romanzo comincia così, nel mistero, vaporoso di nebbie romantiche e tumultuoso di convulsioni melodrammatiche. Dov'è andato il Cervantes di molti anni innanzi, che pianamente incominciava, con una semplicità di cui sarà memore il Manzoni: « En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...? » Ahimè! Non sappiamo ancora dov'egli ci conduca; ma si vede subito che sarà lontano dalla Mancia. Il romanziere si slancia a volo, senza freno, sull'ippogrifo della fantasia. È una ridda scapigliata, come si vedrebbe in una macchina, dove, spezzatosi a un tratto il congegno degli ingranaggi, una ruota prendesse a girare vorticosamente fino a consumar nel vano impeto la forza che la muove. Come tentare un riassunto? Ogni capitolo è un'avventura inattesa, un nuovo romanzo presentato di scorcio e accostato al romanzo grande, senz'alcun nesso interiore. Ci sarebbe qui la materia per cento drammi di arene domenicali, con gran lusso di re e principesse e amori e sangue e passioni vociferanti e vizi puniti e trionfali virtù; oscuri scenari polari, deserti di ghiaccio, isole di gemme, navi corsare, streghe volanti con sulla groppa maestri di ballo da Siena, barbari vestiti di pelli, che sono *hi-*

dalgos di Castiglia, amanti, che dalla corte di Francia si ritraggono ad anticipare in un'isola selvaggia lo stato di natura del Rousseau; principi pellegrini per amore, principessine sospirose per i cavalieri travestiti, cortigiane romane, studenti di Salamanca, fattucchiere lussuriose, serpenti di mare, regni barbari in fiamme, *alcaldi* analfabeti, giudici venali, indovini, *messieurs Alphonse* calabresi, lupi parlanti, portoghesi innamorati che muoiono a suon di rime... La realtà del secolo decimosettimo e le visioni fantasmagoriche della mente più rapida, più ricca, più stravagante; le moralità e le gesta venturose, le più svariate reminiscenze letterarie e le più gustose esperienze personali s'intrecciano ne' *Trabajos de Pérsiles y Sigismunda:* v'è dentro, fra quei mille personaggi che si agitano, un uomo— l'autore — e la sua età, le sue letture, i suoi viaggi, la traccia del passato, il presentimento dell'avvenire. Non è un romanzo: è un mondo.

Mondo inesplorato, quasi, come le isole barbariche di cui è pieno. Don Chisciotte ha sbaragliato questo suo fratello minore d'anni, maggiore nell'intendimento e nella fatica di chi l'uno e l'altro creò. Un'altra disgrazia dei *Trabajos*, fu di presentarsi male. I primi capitoli vincono la pazienza del più docile lettore. Pérsiles e Sigismonda sono due giovinetti, egli principe dell'« ultima Thule »—

l'Islanda — principessa ella di Frislanda, « che scoprì Nicola Temo veneziano l'anno 1380, isola grande come Sicilia ». Si amano, com'è naturale: ma dagli avversi eventi sono obbligati a fuggire di patria, facendosi passare per fratello e sorella, sotto finto nome, e per tali tenendosi, con quella virtú casta che era propria, qualche volta, degli amanti da novella bizantina o da romanzi occidentali, dopo il concilio di Trento. Sigismonda è rapita dai corsari — quanto deve ai corsari la letteratura narrativa! — e capita schiava in corte di Danimarca, dove Arnaldo principe ereditario subitamente arde per lei. Vedovo della sua speranza, Pérsiles arma una nave e la va rintracciando per i mari: varia odissea d'amore, che al principe errante offre più avventure di quante ne offrissero i boschi e le campagne della Mancia al cavaliere di Ronzinante. Eccolo abbordar la nave, dove tra cento cadaveri d'uomini afforcati o sanguinosi sta in armi la principessa Sulpicia, vendicatrice possente di sua oltraggiata virtù; eccolo, mentre la nave sua è bloccata dai ghiacci, domare il feroce cavallo del re Cratilo, e di grande ammiraglio finir poi prigioniero di barbari, alla vigilia del supplizio. Fra i barbari è anche Sigismonda, fuggitasi dalla servitù danese. Li salva l'amore che suscita nei cuori la beltà di lei: i barbari si

scannano in rissa, l'isola va in fiamme, li accoglie ospitale una grotta sul mare dove un gentiluomo spagnuolo, esule per fuggir le vendette di nemici offesi, vive da lunghi anni solitario con Ricla, di pietosa amante barbara fatta sposa cristiana, e due figli. Tutti si mettono in mare: li accompagna con altri scampati Rutilio, ballerino senese rapito a volo nei mari iperborei da una strega innamorata. Un cavaliere portoghese, errante disperato per il mondo, da che la sua donna volle rendersi monaca sull'altare, ove egli per isposa propria e non del Signore l'aveva condotta, narra ai compagni la sua storia, e muore. Così, passando d'isola in isola, d'avventura in avventura, altri eroi da romanzo si presentano: come Transila, fuggitasi dalla sua terra in ribellione alla legge che dà le nuove spose in braccio, prima che al marito, ai parenti di lui; come Clodio, che si direbbe ritratto di Pietro Aretino, lingua sacrilega, flagello dei principi; come Rosamunda, lasciva favorita del re d'Inghilterra, già padrona del regno e ora in bando — forse un ricordo di Rosamunda Clifford, l'amica di Enrico II?

Re Policarpo accoglie la banda errante: ma dopo breve soggiorno arde il vecchio signore per Sigismonda, fatale regina dei cuori; la sua maga Cenotia insidia il figlio del barbaro castigliano; Sinforosa figlia di Policarpo adora

Pérsiles, Sigismonda sua confidente si macera nella gelosia, Clodio muore trafitto da un dardo, che gli passa la lingua, Rosamunda è già morta, divorata dal fuoco della sua lussuria, Cenotia fa incantesimi e sospira. — Ancora un incendio; ancora una confusione; ancora una fuga.

Riposa gli errabondi profughi ed i lettori l'idillio di Renato, cavaliere francese, ed Eusebia, dama della regina di Francia: purissimi eroi dell'amore, Filemone e Bauci in ritardo, che vivono in solitaria castità nell'isola degli eremiti, cibandosi di frutti, di fede e di platoniche tenerezze, finchè a trarneli non sopraggiunge il tardivo favore del re, che li richiama in corte; mentre nell'isola rimane, solitario e men romantico eremita, il ballerino Rutilio.

Entrando nel terzo libro, si entra nella geografia conosciuta e nella realtà umana. Sbarcano i nostri eroi in Portogallo; vanno per la Spagna di santuario in santuario, con sempre a ogni passo nuove avventure; il barbaro castigliano, non più barbaro, ritrova la famiglia, ma i figli seguono ancora Pérsiles e Sigismonda, peregrinanti alla volta di Roma. Traversano la Francia, e nuovi fantocci e nuove storie si levano in folla sul cammino; finchè, discesi in Italia, danno agio all'autore di porre come scena alle sue fantasie le città

conosciute ed amate nel soldatesco vagabondar degli anni giovanili. Eccoli a Milano, dove esaltano « la grandezza della città, la sua infinita ricchezza, il suo oro, le sue belliche officine, in cui sembra abbia trasportato le proprie Vulcano; l'abbondanza infinita dei frutti, la grandezza dei templi, e finalmente l'acuto ingegno degli abitanti ». Non ignota rimane ai pellegrini l'Accademia degli Intronati, « che era adorna di accademici eminentissimi, i cui sottili intelletti davan da lavorare alla Fama in tutte le ore e per tutte le parti del mondo ». Proprio quel giorno doveva riunirsi l'Accademia per deliberare con dotta gravità « se possa aversi amore senza gelosia »: peccato che Cervantes non abbia condotti i suoi amanti a disputare con gli accademici milanesi! Vero è, che non a Milano ma a Siena s'adunavano gl'Intronati: forse vennero qui a confondersi le memorie giovanili dell'autore.

Da Milano passano a Lucca, « città piccola, ma libera e bella, dove meglio che in ogni altra parte d'Italia sono accolti gli Spagnoli, perchè questi in Lucca non comandano, ma pregano; e fermandovisi un giorno solo, non danno occasione di mostrare la loro arroganza ». Qui accade ai pellegrini di assistere ad un romanzetto, che potrebbe intitolarsi, un secolo e mezzo prima del Goldoni, *La*

finta ammalata. Ma il pensiero di Roma vicina li incalza: se non che, ad arrestarli sulla via, ecco offrirsi ai loro sguardi in una selva, pendente da un ramo, il ritratto di Sigismonda; e da presso giacer sull'erba, feriti in duello, il conte di Nemours — di Sigismonda innamorato per fama — e il principe danese Arnaldo, che per lei ritrovare si era partito dal suo regno lontano. Infine sta per compiersi il voto dell'avventuroso pellegrinaggio: infine dall'alto d'un colle si discopre la vista superba di Roma. « Piegate le ginocchia, come cosa sacra l'adorarono, quando da presso si levò tra loro la voce d'un altro pellegrino sconosciuto, che lagrimando prese a declamare:

> Oh grande, oh poderosa, oh sacrosanta
> Alma città di Roma! A te m'inchino
> Devoto, umile e nuovo pellegrino,
> Che stupisce al veder bellezza tanta... »

Pochi anni innanzi, un poeta spagnuolo « nemico mortale di sè stesso e disonore della sua nazione », aveva rimato un sonetto in vituperio di Roma: questo di Cervantes è quasi una scusa verso la città venerata, una giustificazione ch'egli « offre non come poeta ma come cristiano ».

Così Sigismonda ha compiuto il voto. E poichè anche l'autore ha compiuto per parte

sua i quattro libri del romanzo, l'ora delle nozze è vicina, malgrado le insidie e le traversie dell'ultima prova. Una cortigiana innamorata di Pérsiles riesce con gl'incanti della fattucchiera giudea a trarre Sigismonda in sì grave malore, che invece delle nozze sembri a lei stare vicina la morte. Chi s'attenderebbe ora di riconoscer nella principessa vagante un'antenata di Lucia Mondella, nel suo fedele principe di Thule un fratello spirituale di Renzo Tramaglino? Già l'eroina manzoniana si assomiglia a Sigismonda nel carattere, nell'atteggiamento riservato, nel timoroso pudore, nel cedere silenziosamente e fermamente a un'intima forza d'amore, senza che mai una parola o un pensiero rompano il freno. A lei s'assomiglia pur nelle disavventure: non si continuano forse ne' *Promessi Sposi*, con mutato stile, quelle peripezie, che nei romanzi di scuola ellenistica impedivano fino all'ultima pagina le giuste nozze degli amanti? Non sono Don Rodrigo e l'Innominato discendenti in linea retta dai corsari ladroni di fanciulle nelle novelle d'Eliodoro — o di Cervantes? Come Lucia nel lazzaretto di Milano, Sigismonda, che si crede vicina a morte, dimentica l'amore per votarsi a Dio, non senza avvertirne il finto fratello che anticipa nel suo proprio cuore la tortura inflitta a Renzo dalla confessione

di Lucia. Ma fuori dai nuvoli torna a risplendere il sole: un paio di capitoli finali basterà a dissipare ogni scrupolo, e Pérsiles finalmente può bere nelle braccia amate il compenso del lungo peregrinare.

Questi sono: i *Trabajos de Pérsiles y Sigismunda:* « libro che osa competere con Eliodoro », aveva annunziato Cervantes nel prologo alle *Novelle esemplari.* Ma fu veramente Eliodoro la sua fonte?

Tutti sanno la rapida fortuna di Eliodoro nel secolo decimosesto, le traduzioni che ne apparvero in varie lingue, le imitazioni che in folla ne rampollarono. Potrei dire senz'altro, che nel loro complesso gli amori di Teagene e Cariclea formano una storia non dissimile da quella del nostro romanzo spagnuolo: due giovani accesi di purissima fiamma ne vanno d'avventura in avventura, fingendosi fratello e sorella, pellegrini d'un doloroso amore, finchè gli Dei propizi concedono le nozze bramate e non sperate. Ma codesta è la storia di tant'altri romanzi: più giova fermarsi a qualche somiglianza particolare. Il masnadiero Tiamo rapisce gli amanti, e tosto soggiogato dall'invincibile beltà di Cariclea, le si offre sposo; ella non può respingere il signore che l'ha in balia, ma replica come Sigismonda aveva replicato alle suppliche del principe Arnaldo: — « Le nozze

in modo alcuno io non intendo di rifiutare, e ciò per più ragioni, e massimamente, che a me pare che trapassi ogni sorte di felicità, che una straniera sia stimata degna d'esser moglie del suo signore... Una sola cosa ti domando, e concedilami, Tiamo; contentati, ch'io prima vada in qualche città o altro luogo, dove sia o altare o tempio consacrato ad Apolline... ».

È il pellegrinaggio di Sigismonda a Roma in peplo greco. Del resto, la virtù della giovinetta amica di Teagene non è meno ostentata in frasi verbose, che non sia quella dell'amica di Pérsiles, come di altre eroine consorelle: quale la Biancofiore del Boccaccio, fino alla notte in cui sopravverrà Florio nascosto entro la cesta di rose a coglierla, divina vergine appassionata, nel sonno.

Abbiamo di più in Eliodoro un'isola che arde, dando salvezza agli amanti prigionieri; una convenzione di nomi fittizi tra i due, per nascondere i veri; un intreccio d'amori nella reggia di Menfi che ricorda, se pur molto alla lontana, le vicende del palazzo regale di Policarpo; dove Cariclea, finta sorella di Teagene, si trova a un tratto nella condizione di Sigismonda, invocata confidente e consigliera nell'amore d'altra donna per lui; mentre ella stessa, quale sorella di Pérsiles, verrà da altri insidiata. Ma se tutto ciò

può sembrare ancora un po' vago, in quanto si confonde con quelle situazioni che formano la trama d'ogni novella greca, abbiamo inoltre presso Eliodoro la fonte diretta, evidente, di un episodio de' *Trabajos;* là dove Cariclea, dapprima vergine fieramente restia ad amare, è improvvisamente invasa di passione per quel Teagene, col quale dovrà poi dividere la dolcezza e il tormento d'amore. E la passione la consuma sì, ch'ella ne ammala. Viene un medico, che più astuto di un suo confratello goldoniano, tosto conosce la natura del male. Il padre adottivo di lei, non sapendo per chi ella sospiri, vorrebbe allora darle in isposo il figliolo Alcameno: ma udiamolo narrare ad altri l'effetto della pratica: — « Io ti ho a dire una cattiva nuova: la mia figlia d'adozione pare indemoniata, tanto sono gli atti suoi nuovi e paurosi. Io condussi a lei Alcameno, e le mostrai che egli era assai bello e leggiadro. Ma ella non altrimenti che se veduto avesse il capo di Medusa, o qualche altro infame mostro, mise un grande e orrendo strido, e si rivolse a un altro lato della stanza; e recatosi per le mani un laccio, minacciava con giuramenti affermando che si strangolerebbe, se tosto non ne partivamo... ». — E l'interlocutore risponde— « O Caricle, tu non hai errato dicendo che la fanciulla è indemoniata... ». — Chi n'ha

voglia, vada a leggere i *Trabajos* su la fine del III libro; e vedrà come lo spunto dato da questa pagina di Eliodoro si sia svolto, trasformandosi, fino a diventare un piccolo capolavoro di grazioso umorismo e d'arte inventiva.

Non per questo, tuttavia, io voglio considerar veramente *Gli amori di Teagene e Cariclea* come una fonte, da cui derivi il nostro romanzo.

Più che una fonte, fu modello, a cui s'inspirò soprattutto nelle linee generali del racconto e nella tecnica, che erano, del resto, anche quelle d'altre novelle del genere, e a cui tolse alcuni particolari più o meno essenziali. Data l'uniformità monotona delle narrazioni alla greca, un autore che avesse imparato a conoscerne le vicende abituali poteva anche non aver più presente questa o quella fonte diretta: come i personaggi non erano *individui,* così le situazioni e le avventure si somigliavano quasi sempre, senz'alcuna impronta speciale, che potesse distinguerle nella memoria.

Nè direi che Cervantes avesse davanti agli occhi Achille Tazio, il quale aveva fornito qualche episodio al romanzo che Alonzo Nuñez de Reinoso pubblicò nel 1557 col titolo: *Los amores de Clareo y Florisea, y las Tristezas y Trabajos de la sin ventura Isea.*

Non sarà inopportuno ricordare in Italia il nome di Alonzo Nuñez, che in Italia visse e dall'arte nostra ebbe ispirazione. Il romanzo fu scritto « para avisar á bien vivir », a Venezia, e comparve recando in fronte un sonetto di Messer Ludovico Dolce, il quale coi romanzi greci aveva confidenza, come traduttor di Achille Tazio. Qui sono, come fa intendere il titolo, due romanzi che solo fino a metà del libro s'intrecciano. Da una parte, i travagli di Clareo e Florisea, casti amanti, al solito, di alto sangue, infelici per molte disgrazie di terra e di mare, e in fine appagati. Dall'altra, le vicende d'Isea, che se stessa crede vedova e si fa sposar da Clareo, allor che questi a sua volta crede spenta Florisea; ma i morti non morti ritornano, e incomincia per lei una serie di sventure, che la spingono senza pace raminga per il mondo. I lamenti, a cui ella s'abbandona volentieri con ornata eloquenza, ricordano la *Fiammetta* boccaccesca, e generalmente abbonda ancora nel romanzo quel gusto retorico dell'orazione sentimentale, da cui seppe Cervantes liberarsi nei *Trabajos*. A un certo punto la narrazione alla greca — greca pur nella topografia, tra Efeso e Alessandria, Bisanzio e Damasco — si muta in novella cavalleresca, e finisce in idillio pastorale. Monotona storia, insomma, priva di fantasia, troppo spesso

grossolanamente ingenua; unico pregio il carattere di Isea quando è appassionata, or sensualmente invocante i baci di Clareo, or disperata per il disamore di lui. E dove sono i rapporti con l'opera di Cervantes? Un solo potrei vederne, là dove il solito corsaro chiede in isposa Florisea a Clareo, credendola sua sorella. La risposta è simile a quella di Pérsiles al principe Arnaldo: ma già sappiamo che un episodio affine era pur negli *Amori di Teagene e Cariclea.*

Non giova, d'altronde, indagare questa o quella fonte. Certo che moltissime fra codeste avventure sono reminiscenze letterarie, e che l'invenzione si riduce a ben poco; ma nel complesso basta a noi comprendere i *Trabajos* tra la ricca fioritura cinquecentesca di romanzi, i quali più o meno direttamente trassero l'origine dalla novella greca già perpetuatasi nel Medio Evo e risalita agli onori dell'arte con il *Filocolo* del Boccaccio. Così i due più grandi scrittori che l'arte narrativa possa vantare dai secoli di mezzo fino al limitare dell'età moderna — Boccaccio e Cervantes — si riattaccano ugualmente a quell'antica tradizione. Ma il Boccaccio vi fu attratto per ispirazione venutagli da racconti quasi popolari, nei giovanili inizi della sua attività letteraria, e non tardò a disciogliersene per tornarvi appena fuggevolmente più

tardi, in qualche novella del *Decamerone*; il Cervantes, invece, dopo essersene servito talora nelle novelle, vi cadde da vecchio, sotto l'impulso della voga nuova, che a quel genere di storie aveva dato il Rinascimento declinante. E l'uno e l'altro artista modellò variamente la materia del romanzo greco: la modellò secondo la propria cultura il Boccaccio, dentro intessendovi fiorite reminiscenze classiche, e cavalleresche questioni di amore; secondo la propria natura il Cervantes, innestandovi, come vedremo, il sentimento della realtà umana e l'osservazione multiforme della società contemporanea, pur con molti ricordi di letture anche classiche, e con riflessi non infrequenti del romanzo picaresco. A ciò nessuno quasi ha badato finora; i più dei critici videro soltanto, come il Mérimée, « une suite d'aventures invraisemblables » dove « peu de lecteurs auraient le courage d'aller jusqu'au bout ». E dal giudizio che ne dà, per quanto solennemente bandito sulle pagine gravi della *Revue des deux Mondes*, m'accorgo che il delizioso autore delle *Lettres à une inconnue* non ebbe questo coraggio.

A questa parte caduca, priva d'ogni nota originale, artifizioso prodotto della moda letteraria, devono i *Trabajos* l'oblio che li ha

involti; ancora, dopo quasi tre secoli, manca adunque alla critica moderna un largo apprezzamento storico ed estetico di quest'opera. Soltanto da pochi anni un erudito americano — Rudolf Schevill — ha iniziato uno studio metodico, del quale sono comparsi alcuni buoni saggi.

Chi voglia giudicar serenamente, dimentichi, da una parte, ogni paragone col *Don Chisciotte*; dimentichi, dall'altra, i naufraghi, i corsari, le isole barbare e il resto; dimentichi infine anche i giovinetti protagonisti e l'amore che li mena. Tanto, l'unità organica del libro è tutta fittizia; il romanzo è una serie di romanzi indipendenti, di novelle, di scene, di tipi, che non hanno alcun legame fra loro e si raccozzano così, senza fondersi, unicamente per far piacere all'autore. Lo stesso può dirsi anche del *Don Chisciotte*, ma è facile ribattere, che in quello tutte le fila delle varie avventure — salvo le novelle intercalate — vengono a raccogliersi nei due personaggi centrali, sì che l'unità risulti dal costante riflettersi che ogni nuovo incidente, ogni nuovo personaggio fa nell'animo loro, e dal modo com'essi considerano ciò che loro accade; sempre ogni cosa guardando secondo lo stato d'animo e il carattere proprio a ciascuno. In altre parole, noi vediamo quelle apparizioni successive non tanto in se

stesse, quanto rispecchiate nell'animo dei due attori principali. Questa unità psicologica manca ai *Trabajos*, dove i protagonisti sono ombre; nomi, non persone. Negando così al romanzo ogni valore come narrazione organica, acquistiamo ora in compenso la libertà di giudicare isolatamente ad uno ad uno i molteplici pezzi che lo compongono; per questa via s'attenda il lettore la sorpresa di scoprire a poco a poco molte pagine d'altissimo pregio d'arte, ed altre che fanno dei *Trabajos* un documento essenziale per la storia del romanzo moderno.

Poco offre l'arruffio dei primi due libri, ma pur qui fra tanti capricci della fantasia si disegna limpidamente in brevi tratti una delle novelle più semplici e più fini che abbia scritto Cervantes. Come si distacca da tante pallide figure il profilo di quel portoghese innamorato, che narra la sua storia e muore! Vediamo il timido sospirar per la fanciulla, vicina di casa, a Lisbona; le trattative col padre, il lungo anelare a lei che forse attende, mentre il servizio del re tiene lontano in Barberia l'amante soldato: il ritorno, l'ebbrezza degli sponsali concessi, la sposa così bella nel suo abito nuziale che il cuore di lui ne trema — e a un tratto, improvviso, tragico, il colpo di scena di lei, che davanti al fidanzato si consacra, sull'altare,

sposa del Signore. L'arte che anima questa delicata pittura di sentimenti umani riappare in altra pagina con l'intuizione possentemente espressa d'una burrasca, piena di vigore e di colore, voce isolata del sentimento di natura fra lo scenario coreografico di quelle regioni settentrionali, appena vagamente accennate, in cui si svolge l'azione.

Intuito con qualche profondità e tracciato con cura è il carattere di Clodio: il primo vero carattere, che s'incontri nel romanzo. Sarà proprio un ritratto dell'Aretino colui che dice di sè: « ho un certo spirito satirico e maldicente, penna veloce e libera lingua; mi dilettano le arguzie maligne, e per dirne una perderei non pure un amico, ma cento mila vite »? C'induce a crederlo l'insistenza con cui quella mala lingua ferisce, sopra tutti, principi e re, ciò che molto spiaceva al *loyalism* di Cervantes: « chè non tocca a uomo privato riprendere il suo re e signore, nè seminar negli orecchi dei vassalli i difetti del principe ». Scorgiamo nella figura di Clodio un barlume d'analisi intima, che si rivelerà ancora meglio nell'intreccio dei casi avvenuti alla corte di Policarpo. i quali formano un romanzo psicologico non privo di finezza, dove « tutti desiderano ma di nessuno s'adempie il desio: natural condizione delle sorti umane ». Questo romanzo nel romanzo

si chiude virgilianamente con il pianto di Sinforosa, la figlia di Policarpo, che dall'alto della sua reggia in fiamme contempla fuggitiva sul mare la nave del suo amato — e la reminiscenza classica di Didone non giunge inopportuna, dopo le pagine in cui l'artefice d'avventure s'è trasmutato ancora una volta in cesellatore di doloranti e appassionate anime umane. Cervantes mal seppe di latino: è noto come la povera cultura gli venisse rimproverata, e come profondamente antiumanistica sia la natura del suo genio. Per questo, non ho creduto vano ricordare qui una traccia di Virgilio, venutagli di là dove più intensamente romantici suonano gli esametri dell'*Eneide*.

Ma s'affrettano verso il Portogallo, verso la realtà, verso la vita, i pellegrini venturosi. Con le nebbie dei mari nordici dileguano i fantasmi dei corsari e dei regni inesistenti; come reale il paese, diventano di varia umanità reali i personaggi. E quanto più ricca, più varia, più multiforme della pura fantasia è l'altra fantasia, che intreccia nel suo quadro i fatti e i sentimenti della vita vera! Da lontani paraggi vagamente nebulosi par d'approdar alle rive di un'arte, che è l'arte moderna. Come il *Don Chisciotte*, dalla semplice idea che forse lo originò, si è venuto svolgendo e allargando fino a trasformarsi

in un grande romanzo sociale, così accade, in minor misura, ai *Trabajos*; che svolgono d'ora innanzi la loro matassa romanzesca in mezzo alla società spagnuola, francese, italiana del secolo decimosettimo, e questa introducono non solo a sfondo, ma come parte, in continua azione, del quadro; mentre le figure incolori di Pérsiles e Sigismonda rimangono nell'ombra.

Anche la cronologia si determina. Siamo nell'età del « gran » Filippo III: povera grandezza, età sinistra di decadenza e di rovina! Il debole fratello di Don Carlos aveva un buon titolo d'onore agli occhi partigiani di Cervantes: il bando inflitto ai Mori di Spagna, che qui si annunzia in forma di profezia. Che importa, se questo gravissimo errore politico fu invece sorgente di tanti mali? Verso i Mori il poeta conservò sempre l'animo d'un fanatico religioso inacerbito dai travagli della cattività. E i Mori partirono: la Spagna vi perdè, noi vi guadagnammo le svelte pagine dei *Trabajos* che descrivono l'esodo d'un villaggio moresco, avvenuto ancor prima dell'editto, verso le spiagge paterne.

Dove comincia il pregio storico e sociale dei *Trabajos*, anche si afferma il pregio dell'arte. E tra la selva delle avventure un nuovo spirito si apre la via: l'*humour*. Non avvolge tutta la narrazione, come nel *Quijote*: ma

sprizza e scintilla interrottamente, sorprendendoci come il vibrar d'una corda inattesa, illuminando a volte una satira fine,spumante, leggiera, un po' dissonante da ciò che doveva costituir l'essenza intima di questo romanzo gravemente austero, epopea dell' amor virtuoso, condotta sul tipo delle epopee cavalleresche. Di *humour* appena s' era intravisto qualche lampo nelle due prime parti, là dove Mauricio sottolinea col suo sorriso un po' ironico il racconto delle avventure di Pérsiles. Ma ecco che appena sbarcato in Portogallo l'artista comincia a guardare intorno a sé e, spesso, il sorriso ritorna. Sopra una tomba legge l' epitaffio — « gran primato ha nello scriver epitaffi la nazione portoghese! » — di quel cavaliere, che nelle prime pagine vedemmo morir d' amore in lontano esilio, il quale « a non esser portoghese, sarebbe ancora vivo ». Così mortale è l'amore dei portoghesi? Più gaia scena offre una locanda di Badajoz, dove alloggiano una compagnia di *guitti* ed un poeta drammatico che viaggia con quelli, tanto per rabberciar vecchie commedie, quanto per farne di nuove. « Esercizio più ingegnoso che onorato, e di più travaglio che profitto; però l'eccellenza della poesia è limpida come l'acqua chiara, che tutto lava; è come il sole, che passa attraverso le cose immonde incontaminato; è raggio che suole

uscire dalla sua prigione... » Palpita nel vecchio cuore, orgoglio di poeta, che pensi alla tua miseria e alla tua gloria, dipingendo il famelico autor drammatico dei *guitti* di Badajoz!

Apprendendo la storia dei pellegrini, costui è tosto preso dalla febbre di cavarne una commedia o tragedia o anche tragicommedia: ma quel che più lo agita si è di sapere come potrà introdurre il ruolo del *brillante*, il solito servo malizioso della commedia contemporanea, fra tante complicazioni d'isole e di fuoco e di nevi. E ben altro vorrebbe il bravo poeta! Vorrebbe aver Sigismonda fra i suoi comici, promettendole almeno due o tre cavalieri che la serviranno e come domestici e come amanti, « perchè la maggior parte dei principi di quell'età si rendevano alle ninfe del teatro ». Così, in un solo episodio, restano insieme malconci i poeti drammatici, le commedianti ed i signori. Più tardi, quando avrà scritta la commedia, il miserello poeta n'avrà in compenso, non le nozze di Sigismonda, come spera, ma il dono di un abito nuovo.... « perchè desio di poeta merita buona paga »!

Dove la satira si fa più pungente, e forse più dolorosa per chi la scrisse, è quando si tocca l'amministrazione della giustizia. Frutti d'amara esperienza, grida del cuore ferito!

Già qualcosa ne sapevamo dalle opere precedenti. Qui si comincia coi cancellieri e procuratori, che in un certo incontro, avendo ricevuto danaro dai pellegrini per trarli dal mal passo di un errore giudiziario, cercano invece di rovinarli per cavarne profitto a man salva. Che meraviglia, se talora « si ruba con approvazione della giustizia, quando i cattivi ministri di lei si uniscono con i delinquenti per mangiare in comune »? E fosse così solamente in Ispagna! Anche a Roma i giudici non son da meno di quei loro confratelli latini: « tutti sono cortesi e amici del dare e del *ricevere* cose giuste.... ». Mala razza, da cui Dio « ci liberi per sua infinita bontà! » « Non mai nel potere della Giustizia entrò cosa, che se pur poté uscirne, ne uscisse con quella limpidezza con cui v'era entrata ». È sempre, insomma, il concetto spagnuolo dell'amministrazione, che non si può raffigurare se non ladra: concetto non dissimile da quello che, appunto per tradizione spagnuola, ne hanno ancor oggi talune province d'Italia.

Gli studenti sono trattati qui come già nel *Colóquio de los perros*, dov'è detto, che se la fame non fosse tanto inseparabile da loro, nessuna vita sarebbe così piacevole. Il più delle volte poverissimi, obbligati a guadagnarsi con ogni mezzo il pane, ridotti a viver

di scrocco o almeno d'espedienti, quei chierici matricolati a Salamanca o nelle università minori erano tipi tradizionali nella commedia del tempo. Di loro si serve Cervantes per un delizioso episodio. Sulla piazza d'un borgo due giovani, nell'abito dei prigionieri scampati dalla servitù moresca, con accanto le catene infrante del servaggio, illustrano al popolo una tela dipinta, ove figurano effigiati i martirii sofferti cristianamente in terra pagana — fonte, essi sperano, di limosine abbondanti. Ma il furbo *alcalde* rusticano, che alle mani dei corsari turchi era capitato per davvero, cade in qualche sospetto. Interroga i martiri, li incalza e scopre.... che sono due studenti di Salamanca. O la finissima pittura di quei giovani burloni, degli *alcaldi* maliziosi e analfabeti, di tutta la scena vivacemente comica sulla piazza del villaggio! Pagine più belle non ha il *Don Chisciotte.* E non è ugualmente un capolavoro d'umorismo la lettera, che il mulattiere condannato alle forche con l'amante scrive, raccomandandosi, dalla galera di Roma ai suoi padroni?

Un'altra storia incantevole è quella della finta indemoniata. Sono italiani la scena — Lucca — i personaggi, l'intonazione. Isabella Castruccio è nipote d'un gentiluomo capuano, di grande stato, che vuol darle marito: ma ella ama Andrea Marullo, lucchese, che stu-

dia a Salamanca. Per liberarsi dalle mani dello zio, si finge invasata dal Maligno. Sono vani gli scongiuri, vana l'acqua santa; va e viene il medico — altra casta su cui Cervantes menò volentieri la sferza — ma il demonio è più che mai saldo in quel corpo di angelo. Arriva finalmente, chiamato di nascosto, Andrea Marullo: l'innamorata Isabella si ritrova a un tratto libera, guarita e sposa. È tutta una commedia goldonianamente fresca e viva.

Ma non guardiamo soltanto all'*humour* o al comico. Qui c'è di tutto: è una vera commedia umana, che sta, un po' di scorcio, un po' nell'ombra, frammezzo al Boccaccio ed al Balzac. La rapida, prodigiosa fantasia accumula i romanzi, li spezza, li rannoda, li intreccia senza un minuto di fatica. Come ricordarli tutti? Prendo la storia del Polacco, che uccide un giovine signore e si rifugia — inconscio—nella casa della madre di lui la quale — conscia — lo salva: è la storia che conosciamo dalla notissima novella italiana. Quello stesso Polacco della tragica novella ci farà sorridere innamorandosi d'una fanciulla popolana in Talavera, che dopo quindici giorni di matrimonio se ne fugge con un guattero per amante, e i denari del marito per iscorta. Nelle passioni più spagnolescamente drammatiche d'una cupa società

signorile ci trasportano invece gli amori della bella Feliciana, la sua colpa, la fuga, la sete di vendetta dei parenti, la finale vittoria. È sempre un formidabile intrico d'avventure; ma le situazioni sono reali, ogni personaggio è un anima, un carattere, un tipo. Si prenda quel mulattiere, Bartolomè: brav'uomo, finché l'amor della Talaverana non lo fa dar di volta; somigliante un poco a Sancio Panza, così diviso tra il suo buon senso ora ingenuo ora malizioso, e la passione che lo assorbe: fugge, ma pentito ritorna a prender commiato dai padroni; ruba, ma rende il rubato; assassina, ma per combinazione; si perde per l'amante e la disprezza; ancor davanti alla forca ci diverte con quella sua bonarietà sfumata lievemente in un po' di cinismo.

La più varia società del tempo è riflessa in questo specchio gigantesco. Fermiamoci un momento sui Pirenei, per esempio, e assisteremo a un drammatico episodio popolare della coscrizione fra i Baschi, piena di color locale. Ma dove questa pittura di costumi diventa più vasta, più drammatica, più ricca, è in Roma. Subito dentro Porta del Popolo, s'affretta incontro ai nostri pellegrini la turba degli affittacamere giudei, come oggi, a Termini, i conduttori degli *hôtels*. Si visita la casa d'un monsignore chierico di camera,

che ha raccolto una specie di museo profetico: una galleria di quadri non anco dipinti, destinati al ritratto di grandi dell'avvenire. E sotto uno di quelli è scritto: Torquato Tasso, chè « ben presto si sarebbe scoperta in terra la luce di un poeta, che avrebbe portato quel nome cantando la *Jerusalem Recuperada* sul più eroico e gradevole plettro, che poeta avesse mai usato ». Dal *divino Ariosto* della *Galatea* giovanile, veniamo all' apoteosi del Tasso nelle estreme pagine senili: indizio dell' amoroso culto, che Cervantes consacrò in ogni età della vita e in ogni forma dell'arte alla poesia italiana!

Ma ecco, vicino al Monsignore collezionista, affollarsi tutt'altri personaggi. Ecco la signora Ippolita (« chè con tal nome la chiamavano in Roma, come se signora fosse... ») cortigiana ferrarese, che vive in un sontuoso palazzo decorato dal « devoto » Raffaello e dal « divino » Michelangelo, e traffica con i mezzani del Ghetto; vicino a lei il calabrese Pirro, suo amante sfruttatore, « che i suoi mezzi di vita poneva nel fil della spada, nella destrezza delle mani e negli intrighi dell' Ippolita... ». Scampato ai lacci d' Ippolita, Pérsiles andrà a cadere in quelli degli Svizzeri del Papa, che per un po' lo traggono in arresto.

Chi ama l'arte sincera e chi cerca la storia

viva, legga adunque i capitoli romani dei *Trabajos*: meglio che innanzi vedrà in queste pagine come Cervantes, dopo essersi proposto di scrivere un gran romanzo di strane avventure come il secolo voleva e come la fantasia sognava, fosse poi quasi inconsciamente trascinato dall' altra sua natura verso la realtà. Il romanzo fantastico diventa per lui romanzo di costume. Sicura prova, questa, che se al fantastico egli era tratto da un' aspirazione nostalgica del suo spirito verso un ideal mondo di sogni aleggiante sulle tristezze oscure della vita, pur tra le più aspre vicende nei lunghi anni di prova era alla vita ch' egli voleva ritornare, per sorriderne.

Qualcuno, leggendo le pagine che precedono, può aver qua e là sentito aleggiare sul romanzo senile di Cervantes come un' aura messaggiera di Romanticismo. Le tendenze, che oramai da oltre un secolo è consuetudine definir col nome di romantiche, non sono in generale facili a determinare: discordi erano i pareri già nel più bel fiore del Romanticismo appena dischiuso, ed ai maggiori sacerdoti di quella nuova religione piaceva affermare il diritto al libero esame nell' arte, innalzando ciascuno una sua bandiera e una sua fede. Il vero è che il Romanticismo è un indirizzo dell'arte antico quant'è antica l'arte,

e qualunque sforzo di limitar nettamente la sua genesi deve per necessità irretirsi nei vuoti schemi tradizionali della storia letteraria. Qual sentimento o quale concezione romantica non ha più o meno visibili radici in età, che anche gli Schlegel e Madame de Staël e Lord Byron potevano chiamare preistoriche? Il Deschanel ha potuto scrivere un bel saggio intorno al Romanticismo dei classici: ma, forse, quanto può aver la natura ispirato a Lucrezio, o quanto di modernamente sentimentale vibra con dolcezza negli esametri dell'*Eneide*, giova più a intender la vera essenza universale ed eterna dell'arte, all'infuori d'ogni pedanteria classificatrice, che non a far la storia di quelle particolari tendenze e di quegli speciali stati dell'animo, da' quali si generò il movimento romantico del secolo decimottavo. E lo stesso vorremmo dire di que' giganteschi Romantici, che furono Dante Alighieri e Guglielmo Shakespeare; mentre invece l'Ariosto potè contribuir direttamente a suscitare quel rinverdir della tradizione cavalleresca, che Madame de Staël considerava, sia pure a torto, come carattere fondamentale del Romanticismo. Influì, vale a dire, non soltanto come esempio di libera, sovrana individualità artistica, sorta di contro al classicismo dei rètori e dei maestri di scuola, ma come avviamento

diretto a uno di quegli indirizzi spirituali, che al Romanticismo furono più cari; contribuì al formarsi d'una novella convenzione cui doveva il Romanticismo piegarsi, come s'erano gli Umanisti piegati alle regole della convenzione antica.

Se volessimo accettare la distinzione tra classico e romantico, di cui si compiacerà Goethe discorrendo col suo fido Eckermann — che cioè debba dirsi classico quanto è sano, romantico quanto è malato — il *Don Chisciotte*, e fino a un certo punto alcune *Novelle esemplari* sarebbero capolavori del classicismo più puro; dove l'arte è infrenata da un senso delicatissimo della misura, e uno squisito equilibrio tempera ogni parte di quella varia e possente figurazione di vita. L'autore del *Don Chisciotte* è un grande esempio del come si possa esser classici, pur disdegnando di parer classicisti. Come in Ludovico Ariosto, nobilmente classico era in lui lo spirito e soprattutto il freno dell'arte; il classicismo dei romantici importa forse alla storia letteraria più che non importi il romanticismo dei classici. Sdegnoso era egli invece dei miserelli umanisti in ritardo, anche al tempo suo intenti a spulciar con pettegola boria le grandi pagine antiche. Tutto il prologo della seconda parte del *Don Chisciotte* è un gioiello di finissima ironia rivolta contro l'ostenta-

zione erudita. « Con questi latinucci, e altri tali, vi terranno magari per grammatico: ciò che non è di poco onore e profitto al giorno d'oggi » ! La stessa ironia torna a scintillare quando il Cavaliere dalla Triste Figura s'imbatte in quel « famoso estudiante » che lo guiderà alla grotta incantata di Montesinos; ironia simile a quella che più sottilmente veniva dopo un secolo temprata dal Montesquieu contro i fanatici dell' antico, in una deliziosa *Lettre persane:* « Je vous donnerai quelques ouvrages de ma façon, par lesquels vous verrez que je ne suis point un membre indigne de la république des lettres. Vous y remarquerez, entre autres, une dissertation où je prouve que la couronne dont on se servait autrefois dans les triomphes était de chêne et non pas de laurier; vous en admirerez une autre, où je prouve, par de doctes conjectures tirées des plus graves auteurs grecs, que Cambyse fut blessé à la jambe gauche et pas à la droite... Je vous enverrai encore un volume in-quarto, en forme d' explication d' un vers du sixième livre de l' Énéide de Virgile ».

Così un grande agitatore del pensiero moderno e un grande novatore dell' arte s'incontrano nella ribellione contro l'umanismo disseccato. Non oserei dunque dire di Cervantes, con Marcellino Menéndez y Pelayo,

che « lo spirito dell'antichità era penetrato nel più profondo dell'anima sua, e si manifesta in lui non già per l'inopportuna abbondanza di citazioni e reminiscenze classiche, delle quali con tanta grazia si burlò nel prologo del *Don Chisciotte*, ma per altro genere d'influenza più intima ed efficace: per la chiarezza e armonia della composizione; per il buon gusto che rare volte falla, anche nei passi più difficili e scabrosi; per certa purezza estetica, che aleggia anche sulla descrizione di cose le più abbiette e triviali; per certa grave, consolatrice e ottimista filosofia, che suole sorprenderci pur nelle sue narrazioni all'apparenza più leggere; per un buonumore riflessivo e sereno, che sembra essere la suprema ironia di chi molto abbia corso il mondo e molto sofferto la vita... Questa umana e aristocratica natura di spirito, che ebbero tutti i grandi uomini del Rinascimento, incontrò la sua più perfetta e pura espressione in Miguel de Cervantes e perciò principalmente fu egli umanista, più che se avesse saputo a memoria tutta l'antichità greca e latina ». Ma un umanista che non sapeva citare i classici e non voleva imitarli, per seguire unicamente il libero impulso della sua natura, io lo chiamerei piuttosto un grande artista, il quale ha saputo diventar

classico egli stesso, con la misteriosa e profonda intuizione del genio.

Questo valga per il *Don Chisciotte:* altro giudizio vogliono i *Trabajos.* Quello spirito bizzarro che fu lo Stendhal ebbe a scrivere un giorno: « Il romanticismo è l'arte di presentare ai popoli le opere letterarie, che nello stato presente dei costumi e delle opinioni possono dar loro il maggior piacere possibile; il classicismo invece presenta ad essi la letteratura, che dava il massimo piacere ai loro bisnonni ». I *Trabajos* fecero altrimenti: presentarono ai lettori del primo Seicento alcune di quelle concezioni e di quegli atteggiamenti psicologici, che erano destinati a formar la gioia dei loro pronipoti.

Già nelle narrazioni alla greca suonavano naturalmente molte note della lira romantica. All'antico fiorire del romanzo ellenistico avevan contribuito, come il Rohde mostrò, i libri geografici, i favolosi e venturosi libri di viaggio: onde rimase ad esso la tradizione dei protagonisti peregrinanti di terra in terra e di mare in mare, suscitando, in chi leggeva, quella curiosità del lontano e dell'ignoto, che dopo tanti secoli avrebbe sospinto i Romantici verso le visioni luminose dell'Oriente o le selvagge foreste americane. Raccogliendo questa tradizione, Cervantes non volle però trattenersi come Eliodoro o come

Alonzo Nuñez de Reinoso sulle consuete sponde egee dei romanzi greci: quando ancora il nome di Ossian era sepolto nel mistero dell'avvenire, cercò fosche immagini di mari tempestosi, d'isole ghiacciate, di tragiche solitudini iperboree. Questo Settentrione diventerà l'Oriente di Teofilo Gautier, e prelude frattanto alla voga che i libri di viaggio avrebbero acquistato durante il Settecento, in quel fervore di sogni esotici, che s'accordava con l'espansione coloniale delle vecchie razze europee. Sono i primi germi, ancor vaghi, ancor indistinti, ma pur destinati a svolgersi e fiorire; è un soffio ancora incerto, che giunge di lontano, recando la primizia del polline fecondatore.

Si potrebbe dire, che anche in *Astrée* come negli altri romanzi secenteschi troviamo deserti favolosi e fantastiche rocce; ciò che non impedì a Madame de Rambouillet di esclamare: — « Les esprits doux et amateurs de belles-lettres ne trouvent jamais leur compte à la campagne » — e non indusse Madame de Sévigné a volgere i begli occhi troppo sereni al laghetto del suo parco in Brettagna. Ma il Cervantes ci dà qualche cosa di più.

Seguiamolo nell'isola degli Eremiti. Al sommo d'una collina, in due romitaggi da presso dimorano Eusebia e Renato; soli abitatori dell'isoletta amena, ricca d'alberi e di molte

acque, « gradevole per fresche erbe e odorosa di fiori ». Descrizione ancor povera di parole e d'effetti; ma la colpa non è di Cervantes. Prima che Bernardino di Saint Pierre nel 1769 prenda le sue note errando sulle spiagge e nelle foreste tropicali, nessuno scrittore sarà capace di descrivere i particolari del paesaggio, per la semplice ragione che il suo occhio non sa ancora vederli. Sono ancora ignote le sfumature del vocabolario descrittivo, che l'autore di *Paul et Virginie* e dopo di lui il pomposo creatore di *Atala* largiranno sontuosameute: ma non s'ode già lo spunto d'una melodia romantica nello stormir delle frondi in quel *buen retiro* di due amanti infelici? Poichè amanti infelici sono Eusebia e Renato. Dopo molti travagli s'era costui, per primo, ritratto lungi dal consorzio umano: — « Abbandonato alla mia solitudine, trovai buona compagnia in questi alberi, in queste erbe e piante, in queste chiare fonti, in questi mormoranti e freschi ruscelli... O serena solitudine, compagnia degli afflitti! O voce del silenzio, gradita agli orecchi.... Quante cose direi, in lodare la santa solitudine e il saporoso silenzio! » — Colà, nell'isola, venne fedele a raggiungerlo Eusebia.

— « L'accolsi come ella s'attendeva; la solitudine e la bellezza, che avrebbero dovuto infiammare i nostri desii, operarono invece

l'effetto contrario, grazie al cielo e all'onestà di lei; ci demmo la mano di legittimi sposi, seppellimmo il fuoco nella neve, e in pace e in amore viviamo qui da dieci anni, dei quali nessuno è passato senza che di Francia venissero a trovarmi i miei famigliari, provvedendomi di alcune cose, che nella solitudine ci mancano; traggono talora con sè un religioso che ci confessa: nel romitaggio abbiamo bastevoli ornamenti per celebrare i divini uffici; dormiamo divisi, mangiamo insieme, parliamo del cielo, sprezziamo la terra e confidando nella misericordia di Dio, attendiamo la vita eterna ».

Questa storia, nei suoi antecedenti avventurosi e drammatici, non è certamente inventata da Cervantes; ma suo è lo spirito a cui s'informa. L'autore del *Don Chisciotte* diventa qui un discepolo del Rousseau, anticipato di un secolo e mezzo: pensa che i nostri mali vengano dalla società, mentre la natura dispone ogni cosa per il bene, ed al dolore della Umanità è solo rifugio, solo conforto, la Natura libera e solitaria. È vero d'altronde che prima del Rousseau, questa era una scoperta fatta fin dai tempi d'Esiodo, e ripetuta di secolo in secolo da tutta la civiltà greca.

Più di cento anni passano dai *Trabajos de Pérsiles y Sigismunda* a *The Life and Strange*

Surprising Adventures of Robinson Crusoe, che vennero in luce nel 1719. Poco innanzi — il 1712 — s'era pubblicato il viaggio intorno al mondo del capitano Wodes Rogers, contenente, fra l'altro, la storia di quel marinaio, che dopo un litigio col suo comandante era stato da questi abbandonato sull'isola deserta di Juan Fernandez; dove gli toccò in sorte di essere il modello immediato e reale, a cui Daniel Defoe ispirò il suo fortunato romanzo. Quando doveva da quelle pagine distendersi volo di sogni, per tutto il Settecento anglosassone e germanico e latino! Vaghe aspirazioni idilliche, recente nostalgia di lontani paesi aperti alle nuove colonie, fastidio del secolo e vaghezza dell'ignoto spingevano ancora una volta le fantasie, come nell'età ellenistica, verso le terre selvagge, distese oltre gli oceani al sole della libertà, asilo di uomini scampati alle fortune del mare e della vita. Così ebbe ogni letteratura europea i suoi Robinson Crusoe; e in Francia soprattutto furono quelle fantasie il germe di rivolgimenti profondi nell'arte come nella filosofia morale e nelle concezioni sociali. Per un raffinato contrasto, la vita selvaggia fu il sogno più accarezzato nelle corti di Luigi XV e Luigi XVI. La tentarono anche nella realtà: il Rousseau descrive in pagine squisite i due mesi di solitudine passati nel-

l'isoletta in mezzo al lago di Brienne; Bernardino di Saint Pierre, dopo aver voluto istituir da giovane la società naturale nelle terre del Tropico, da vecchio imporrà al suocero l'acquisto segreto di un'isola: — « J' aurai une maison, une île et une femme, sans que personne n'en sache rien à Paris.... ».

Naturalmente, Robinson aveva avuto dei precursori. Guglielmo Shakespeare, fra gli altri: con la *Tempesta*. Ma fra quei precursori spetta un luogo a Cervantes.

Antonio, il « barbaro spagnuolo », dopo varie traversie si trova un giorno abbandonato in una barchetta, in pieno mare. La barca non ha altro timone, che il capriccio del vento e delle onde. Giunto quasi all'estremo termine di vita, tocca infine la riva d'un'isola all'apparenza deserta, dove una grotta naturale offre malfido riparo al naufrago, e una giovinetta selvaggia, pietosamente amorosa, viene — unico essere umano — ad abbandonarglisi con l'ingenua semplicità dei figli di Natura così cari al Rousseau ed allo Chateaubriand. Colà, solitari, vivono patriarcalmente per lunghi anni Antonio e Ricla, con i figli, nutriti dalle noci, dalle pere silvestri, dai frutti del lavoro, fuori sempre d'ogni contatto umano, fino al giorno in cui sopravvengono, a trarli dalla loro grotta sul mare, i due eroi del romanzo. È questa ancora la

forma primitiva di tali narrazioni: semplice avventura, in cui non s'insinua la satira dei costumi sociali contrapposti alla semplicità naturale, nè si tende a educare i lettori col modello dei prodigi, di cui è capace l'attività umana abbandonata a sè stessa. Antonio non è Robinson, ma ai Robinson gli Antonii segnarono la via.

Dove la duplice tendenza di Cervantes si rivela con molta evidenza, è nell'uso ch'egli fa del meraviglioso. Narra Pérsiles d'aver toccato, navigando, un'isola incantata, con arene d'oro e di perle, prati di smeraldo, ruscelli di diamanti e divina abbondanza d'oro e di frutti; ma quando il racconto è finito, e raggiunto l'effetto voluto dall'autore, apprendiamo che l'isola non fu se non visione nel sonno. Altre volte, dopo qualche avvenimento un po' straordinario, l'autore ha cura di spiegarne la reale possibilità. Abbondano i maghi o indovini o « judiciarios », eredi degli Iddii profetici nelle novelle greche. Dai pregiudizi popolari si trae frequente partito: vive erano peranco nella fede le streghe capaci di rapire altrui in fantastici voli, viva la credenza, a cui si accenna come diffusa in Inghilterra, che re Artù si fosse convertito in corvo. « Oggidì io so che vi hanno in Sicilia genti di tal genere, che chia-

mano colà lupi manari; e questo è così vero, che fra coloro i quali devono sposarsi usa prima rendersi certi che nessun d'essi sia da tal male toccato; che se poi si vedesse il contrario, il matrimonio ne verrebbe sciolto ». Così derivano dal *folklore* contemporaneo le fattucchiere, che per incanti fanno ammalar le persone designate. Ma di codesto soprannaturale si giovò Cervantes con molti scrupoli, cogliendo ogni occasione per dichiarar salvi i diritti della fede religiosa, che tali pratiche o non riconosce per vere, o come colpevoli condanna. Un mago eremita, che potrebbe parere poco ortodosso, ha cura di prender i Sacramenti per soffocare i dubbi indiscreti del lettore. Invero la preoccupazione religiosa si afferma continua nel romanzo, come la preoccupazione morale. Qualche volta lo scrupolo dell'ortodossia è anzi così ostentato — per esempio quando la selvaggia Ricla recita il suo *credo* — che appar nell'autore il proposito evidente di salvare se stesso da qualche accusa o sospetto. « Voglio che tu intenda essere verità infallibile, che la terra sta al centro del cielo »; ammonisce Pérsiles che non è, evidentemente, un discepolo di Galileo Galilei.

L'ortodossia, ho detto, va di pari passo con la morale. Chi scrive, è sempre l'autore delle *Novelle esemplari*. Qualche volta dà il tòno ai

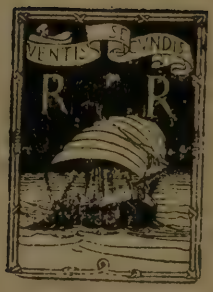
capitoli una breve introduzione sermoneggiante, come nell' *Orlando Furioso.* Ma, per buona sorte, il poema italiano è ricordato pur da varie affinità di tutt' altra natura, prima fra tutte la mirabile ricchezza dell' intreccio, la rapidità dell'azione, la facoltà di assimilare una materia raccolta qui da mille sorgenti diverse. Io credo che Cervantes si proponesse coi *Trabajos* di porre accanto al capolavoro dei romanzi cavallereschi un modello egualmente glorioso del romanzo d'avventure o di viaggi. Non era dissimile la tecnica; dissimili i personaggi e le scene, ma disposti secondo le medesime regole, e volti a un medesimo fine: formare cioè un fantastico mondo, che rapisse lungi dal tedio e dalle tristezze quotidiane l'anima dei leggitori. Il romanzo di cavalleria s' era spento, per l'abuso della fantasia caduta con l' ali tarpate nel falso, nell' inverosimile, nel grottesco; l'arte del novellare anelava a nuovi orizzonti, come a nuove espansioni anelavano le vecchie potenze d'Europa. Rimase l'avventura, ma si sostituirono le navi veleggianti e le remote isole dell' Oceano alle vecchie selve sonanti d'armi, il mistero delle incantagioni cedè al mistero dei paesi lontani, i Saraceni in guerra con Carlo Magno divennero i pirati inseguenti pei mari le navi cristiane, i cavalieri erranti deposero la corazza,

e mescolati con la vita degli altri, si fecero pellegrini erranti. Questo nome — *peregrino andante* — è di Cervantes: segno rivelatore del rapporto, che il suo spirito intuiva col *caballero andante*. Ai prodigi del mago Merlino succedono, più modesti, più vicini alla nostra umanità e accessibili al nostro pregiudizio, le fattucchierie delle streghe, o le divinazioni degli astrologhi. L'umanesimo aveva dato il romanzo greco al Cinquecento: la Cavalleria respinta se ne vendicò, infondendo in quello un poco del suo spirito.

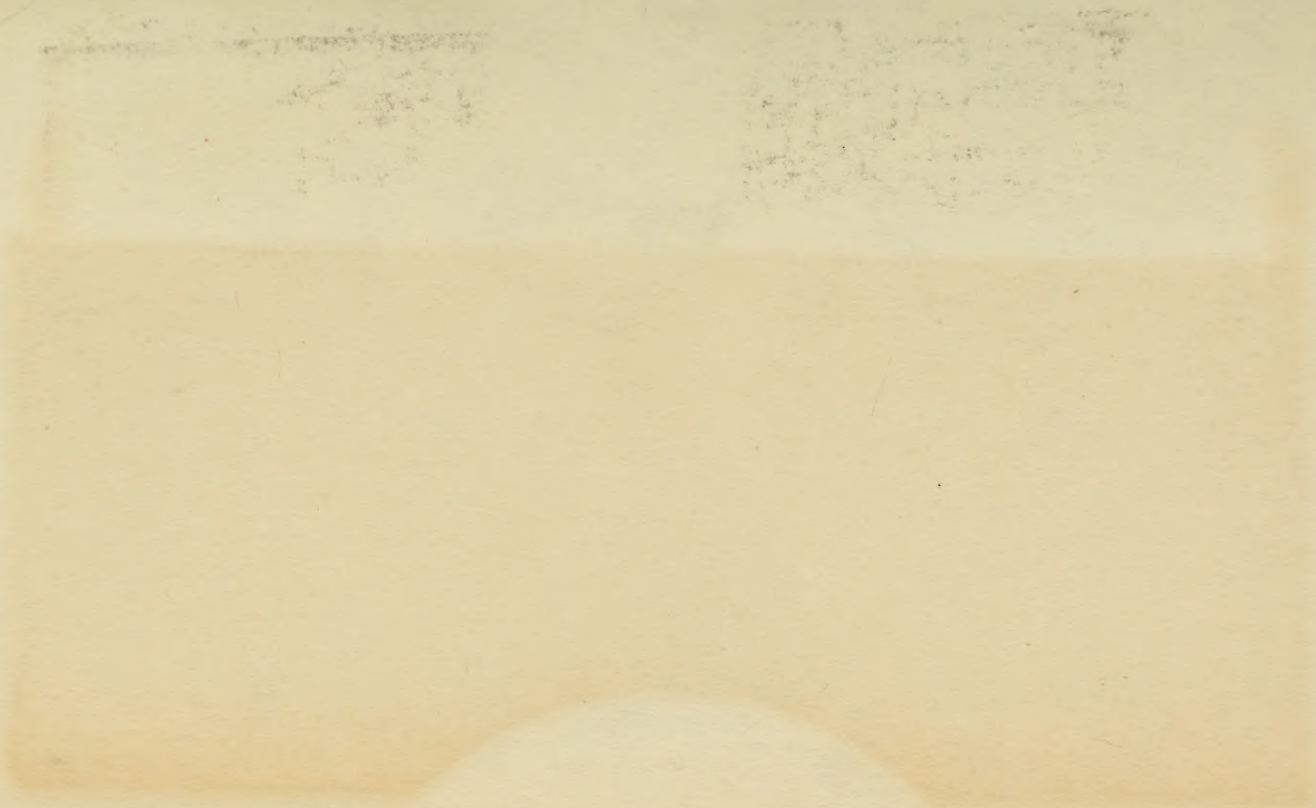
E Miguel de Cervantes, che aveva cominciato la sua carriera di poeta fra le cornamuse d'Arcadia sognando il sogno pastorale, servì da vecchio la nuova moda del secolo. Ma per servire non era nato, e come nei lontani anni d'Italia, dopo essersi provato a regger lo strascico d'un monsignore in corte romana, se n'era tosto fuggito alla libera aria dei campi militari e all'ampio respiro della battaglia, così dai vincoli della moda letteraria e dal gusto dei sogni si liberò, per ascoltare solamente la miglior voce di se stesso, e innestar sul fantastico romanzo d'avventura un romanzo di vita reale: ultima luce del suo genio vicino a sommergersi nell'ombra, sulle soglie della Morte.

ERRATA-CORRIGE

Pag.	38,	*rigo* 6	Joaquim	*leggi*	Joaquin
»	128	» 12	Don Chisciotte	»	*Don Chisciotte*
»	191	» 9	La	»	*La*
»	214	» 6	sono : i	»	sono i
»	242	» 11	Quando	»	Quanto



Prezzo: Lire 3,00



LS
C419
.Ysav

Cervantes Saavedra, Miguel de
Savi-Lopez, Paolo
Cervantes.

486413

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED